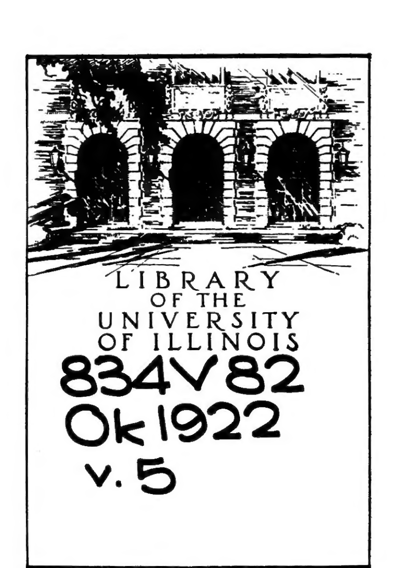
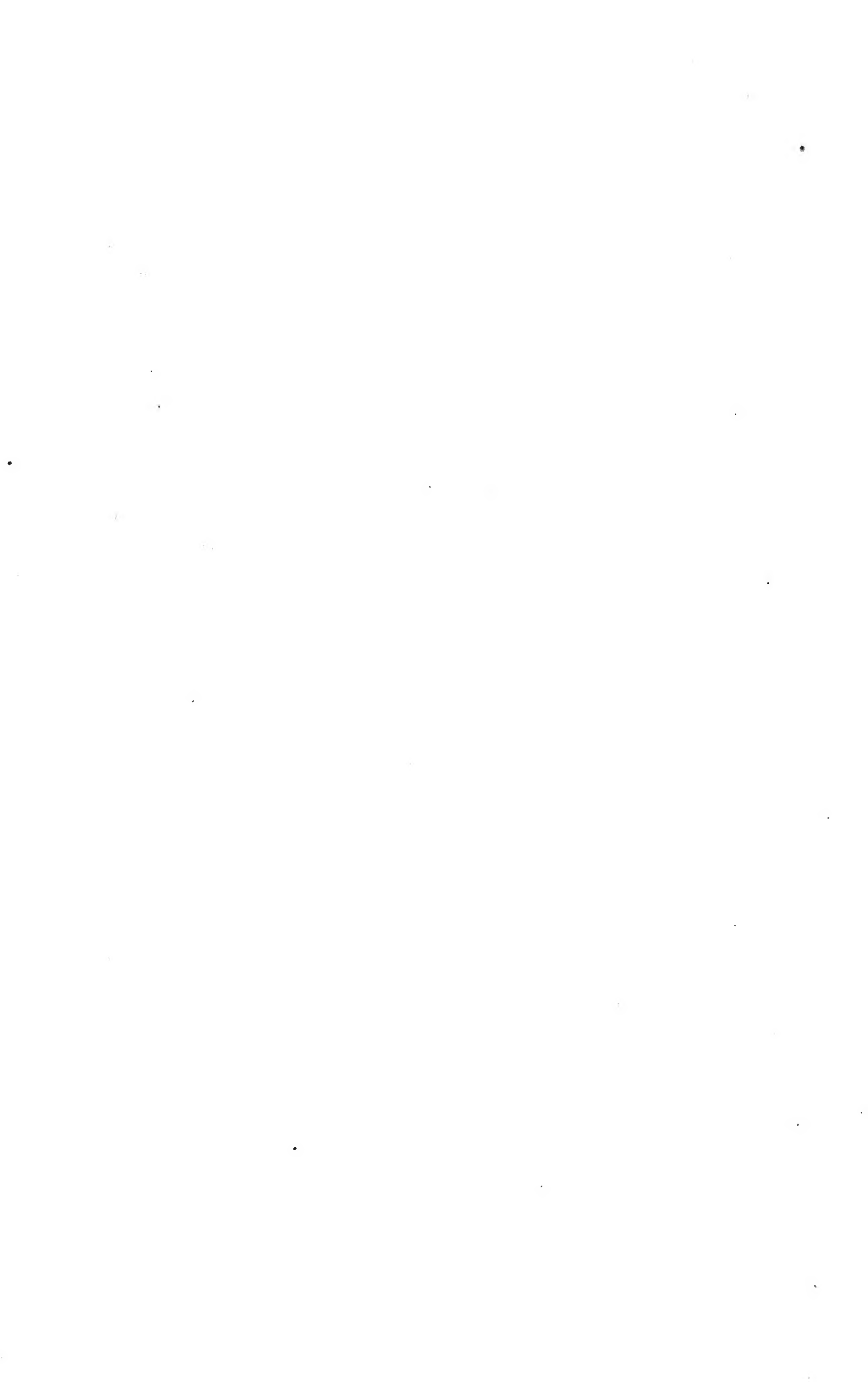










Friedrich Theod. Vischer

Kritische Gänge

Fünfter Band

Herausgegeben
von
Robert Vischer

Zweite, vermehrte Auflage

Meyer & Jessen / Verlag / München
1922

Druck von Herrosé & Ziemsen G. m. b. H. & Co., Wittenberg (Bez. Halle)

Einführende Bemerkungen des Herausgebers und

Vorworte des Verfassers



Dieser Band enthält eine Auswahl von kunst- und kulturkritischen Schriften, und zwar betreffen die seiner beiden ersten Teile Erscheinungen und Aufgaben bildender Kunst sowie literarische Arbeiten darüber, die seines dritten Teiles Formen der Mode. Er ist aber zugleich als Nachtrag zum vierten Band anzusehen, denn die Einzelkritik mündet hier an vielen Stellen in Untersuchungen, welche die Ästhetik des Verfassers vorbereiten oder weiter ausführen und berichtigen.

In seinen älteren Kritischen Gängen (von 1844) hat Fr. Vischer die drei ersten der hier abgedruckten Anzeigen auf Erörterungen theologischen Inhalts folgen lassen. Dazu sagt er dort in dem Vorwort (S. V f.):

„Der enge Zusammenhang zwischen den Bewegungen auf dem Gebiete der Religion und zwischen der bildenden Kunst leuchtet im ersten Moment ein. Unsere bildende Kunst kann nicht handeln, als lebten wir in einer andern Zeit als in der, worin Lessing fortwirkt, Hegel gebaut, Strauß geforscht hat."

Sodann bemerkt er zu diesen kritischen Arbeiten (S. XXXV ff.):

„Sie schlagen alle mit wiederholten Schlägen auf Einen Punkt: keine Transzendenz, keine Mythen, keine Allegorie, sondern Geist der Wirklichkeit! Man wird nachsichtig sein, wenn dasselbe Pathos in immer neuen Wendungen sich ausspricht, wenn z. B. dreimal (in der Kritik der Faust-Literatur komme ich abermals darauf zurück) von dem Unterschied zwischen der Allegorie und der wahren Gestalt des Schönen die Rede ist, wenn ich mehr als Einmal meine Überzeugung von der Zeitwidrigkeit der Mythenmalerei an dem Jüngsten Gericht von Cornelius auseinandersetze u. A. Ich war und bin noch mit diesen Überzeugungen, deren Wahrheit ein Kind einsieht, bei den Künstlern ein Prophet in der Wüste. So drang z. B. von allem dem, was ich hierüber seit Jahren wiederholt habe, zum erstenmal, da bei Gelegenheit der belgischen Bilder einer der wenigen denkenden Künstler in den Jahrbüchern der Gegenwart Ansichten aussprach, die mit den meinigen zusammentreffen, etwas nach München und erregt eine solche Überraschung, daß die konfuse dortige Kunstkritik nichts zu tun wußte, als in der Allgemeinen Zeitung so ungebildet, als man es nur erwarten konnte, zu schimpfen.

Was ich in den Betrachtungen über den Zustand der jetzigen Malerei und der Hallmannischen Schrift über die Münchner und Düsseldorfer Schule gesagt habe, macht keinen Anspruch auf Voll-

ständigkeit, einiges in der letzteren Anzeige dient zur Ergänzung von Mängeln der ersteren, wie namentlich die Bemerkung, daß die Münchner Schule mehr das hat, was man Stil nennt. Schnorr wußte ich nicht recht zu charakterisieren; irre ich nicht, so kann man von ihm sagen, daß er bei vielem Trefflichen in Charakteristik, Komposition, Zeichnung von einer gewissen obligaten und sentimentalen Behandlung nicht frei ist. Zu dem Charakter der Düsseldorfer Schule gehört wesentlich das große Gewicht, das sie auf die äußere Ausstattung, besonders auf die mittelalterliche Garderobe legt, wodurch das Innere, das sie abstrakt und sentimental zu behandeln geneigt ist, und das Äußere, das sie mit konkreter Gelehrsamkeit ausarbeitet, unorganisch auseinanderfällt. Einen großen Fortschritt über die luftigen und lyrisch abstrakten Anfänge der Schule hinaus hat Lessing gemacht, der den Namen eines großen Malers verdient. Ich hätte mehr über seinen Hus sagen sollen. Er bleibt in diesem Werke allerdings der eigentümlichen Beschränkung der Schule auf das Innerliche, die handlungslosen Zustände, das Psychologische treu und gibt uns nicht die stürmische Bewegung des Konzils, sondern eine Situation vor demselben, worin er sich als Meister in Charakterköpfen zeigen kann, denen die zu erwartende Handlung erst als verhaltener Zustand vor dem Ausbruch aus den Augen sieht. Es ist aber, innerhalb dieser Schranken genommen, eine wahrhaft großartige Gruppe, ein Werk der tiefsten Seelenmalerei.

Tübingen, den 30. Juli 1844."

Die Schrift über den Zustand der jetzigen Malerei hat Fr. Vischer als Einleitung seiner Anzeige den Aquarellkopien von Ramboux in der Galerie zu Düsseldorf beigegeben. Diese letztere habe ich hier nicht mit aufgenommen, weil sie meines Erachtens in wesentlichen Einzelheiten zu sehr veraltet ist; weshalb hier auch im Titel das ursprüngliche Beiwort „Einleitende" (Betrachtungen) nicht mehr statthaft war.

Zu den Aufsätzen über die Münchener Kunst und über Gavarni und Töpffer ist hier aus dem im Jahre 1881 beigefügten Zusatz über die neuere deutsche Karikatur eine Bemerkung anzuführen, die ich im Text (S. 308) weglassen mußte, weil sie sich auf etwas in dem Sammelband „Altes und Neues" nicht Enthaltenes, hier aber S. 173—185 Vorhandenes bezieht. Dort sagt nämlich Fr. Vischer von dem „Kritische Gedanken" betitelten Artikel, welchen sein eigener ergänzt (S. 107 ff.):

„Dieser war gegen den Aufschwung der Kunst in München unter König Ludwig I. als gegen eine bloße, von oben gemachte Scheinblüte mit einer Schärfe vorgegangen, die in der politischen Stimmung der Zeit ihren Grund hatte; er war anonym erschienen und anonym war auch der erstgenannte, der Zeit nach zweite, der ihn ‚ergänzen‘ sollte. Ich glaube, vom Verfasser der „Kritischen Gedanken“ würde ich, wenn ich seine Erlaubnis nachsuchte, ihn jetzt zu nennen, keine abschlägige Antwort erhalten, denn ohne Zweifel wird er jene Jugendarbeit als eine selbst historisch gewordene ruhig der objektiven Betrachtung im Lichte des damaligen politischen Wetters überlassen. Zu der „Ergänzung“ bekenne ich mich als Verfasser; ich wollte mich nicht nennen, weil der Erstere sich auch nicht genannt hatte. Wir hatten uns in verwandten Ansichten zusammengefunden und waren eifrige Mitarbeiter der Jahrbücher der Gegenwart; ich, der etwas Ältere, konnte diesmal mit dem Befreundeten nicht ganz übereinstimmen, er schien mir zu negativ vorgegangen zu sein, in manchem gab ich ihm recht, anderes fand ich ungerecht und so schrieb ich, um sein hartes Urteil auf das richtige Maß zurückzuführen, den einrenkenden Artikel. Nannte ich mich, so entstand leicht ein mißliebiger Schein;. es konnte aussehen, als suchte ich an meinen Namen das Prädikat des reiferen, gerechteren Urteils zu knüpfen, während auf den Anonymus, auf den man doch immerhin riet, ein Schatten fiel. Beide genannt: so sah man zwei Befreundete diesmal uneins. Keiner genannt: so blieb das Interesse rein der Sache zugewendet. — Auch ich darf mich nicht rühmen, ich sei damals völlig frei gewesen von der Neigung, den politischen Standpunkt stärker, als richtig ist, in die Kunstbetrachtung einzumischen; man wird dies besonders dem Schlusse des hier abgedruckten Artikels über Gavarni und Töpffer ansehen; wir glaubten damals wie vor einer politischen Revolution — worin wir Recht hatten, — so vor der Geburt einer ganz neuen Kunst zu stehen, die uns als notwendige Frucht derselben erschien, — was freilich ein schöner Traum war. — Den Artikel von 1846 auch wiederzugeben, kann ich mich nicht entschließen, wiewohl ich ihn nicht für mißlungen halte; das meiste, was er sagt, ist jetzt doch zu sehr veraltet, seither zu oft gesagt; ich kann nicht verlangen, man solle noch interessant finden, wie ich damals urteilte; mag sich aber jemand gern in die damaligen Zustände zurückversetzen, in das

frischere Leben, als so vieles noch mit der Kraft des Neuen wirkte, was jetzt der greisen Zeit überlebt scheint, als wir und die Dinge noch jung waren, als frischere Augen an den Schöpfungen eines Cornelius, eines Rottmann hiengen, so kann ich mich nicht verpflichtet finden, ihm abzuraten, daß er nach diesen alten Heften der Jahrbücher noch einmal greife.

Münchner Federn sträubten sich stark gegen beide Aufsätze, auch der zweite war ihnen zu karg in Anerkennung und Lob; es setzte starken Widerspruch in der ‚Augsb. Allgem. Zeitung‘. Der Schluß des Artikels über Gavarni und Töpffer enthielt die Duplik dagegen; ich habe ihn weggelassen, weil dem Leser nicht zuzumuten ist, daß er die Zeitungsblätter nachschlage, um sich den Streit im Einzelnen zu vergegenwärtigen.“

Der Autor der „Kritischen Gedanken“ war Anton Springer. Dieser brachte dann auf die Angriffe, die dagegen in der „Allgemeinen Zeitung“ gerichtet worden waren, in den „Jahrbüchern der Gegenwart“ abermals anonym, eine Erwiderung unter dem Titel „Rudolph Marggraff als Apologet der Münchner Kunst“ (1846, S. 586—592). Den Widerspruch der Münchner gegen seine Ergänzung der Kritik Springers hat Fr. Vischer am Schlusse der ersten Redaktion seines Artikels über Gavarni und Töpffer mit Folgendem beantwortet*):

„A propos! Da fällt mir ein Stück Münchner Kritik ein. Die Jahrbücher hatten zuerst einen Aufsatz aufgenommen, worin das Zeitwidrige in so vielen Werken der Münchner Kunst mit Strenge aufgedeckt wurde. Es erschien ein leidenschaftlicher und durch und durch konfuser Artikel in der Augsburger Allgemeinen Zeitung. Inzwischen hatte die Redaktion der Jahrbücher in einem neuen Artikel jenen ersten Aufsatz bereits ergänzt und gemildert. Wenn man, so wurde in diesem bemerkt, das Zeitwidrige in manchen Unternehmungen und vorgeschriebenen Stoffen mit Entschiedenheit aufgezeigt habe, so sei es Pflicht, diese Seite als fait accompli zu betrachten und teils gegen zeitwidrige Unternehmungen billig zu sein, sofern sie doch dem Künstler Gelegenheit zur Bildung seiner Kräfte geben, teils anzuerkennen, daß doch nicht alle Unternehmungen, alle Stoffe verfehlt genannt werden dürfen. Hierauf aber müsse man von An-

*) Jahrbücher der Gegenwart, 1846, S. 565 f.

laß und Stoff absehn und die Form, den Stil ins Auge fassen usw. Von diesem Standpunkte nun wurde der Münchner Kunst die vollste Anerkennung gezollt, Größe, Schwung, Energie der Form, Kühnheit der Erfindung und Technik wurde gepriesen. Was aber war der Dank? Ein zweiter Artikel der Augsburger Allgemeinen Zeitung, der in noch größerer Konfusion Kraut und Rüben zusammenschüttend sogleich von der Unwahrheit ausgieng, man habe anmaßender Weise der Münchner Kunst (in Bausch und Bogen) die Gnade der Billigkeit zuwenden wollen usw.

In dieser Logik gieng es fort. Hieß es in den Jahrbüchern, man trinke in Bayern fremde Weine, ehe man Suppe gegessen, und war dies deutlich so gemeint, daß man die Kunst pflege, und zwar durch Aufnahme der Formen fremder Völker und Zeitalter, ehe für wahre Wohlfahrt des eignen Volks gesorgt sei, so antwortete die Allgemeine Zeitung: es werden in München nicht ausländische, sondern deutsche Künstler beschäftigt. Dann nahm der Artikel jenes reich gespendete Lob auf, führte die rühmenden Prädikate der Jahrbücher an, ohne auch nur zu fragen, ob er denn dadurch nicht seiner ersten Behauptung widerspreche, ohne sich auch nur auf eine Wendung zu besinnen, wie er diese Behauptung wenigstens mit dem weiteren Inhalt seiner eigenen Zitate reimen könne. Man sollte doch erwarten, daß ein Kunstkritiker wenigstens so viel gemeine Logik besäße, um nicht in solche leichtfertige Duselei und Schusselei zu geraten. Sind Künstler verzeihlicher Weise empfindlich, erzürnt sie selbst das Lob, wenn es nicht absolut ist, so sind solche verwöhnte und eigenliebige Kunstkritiker vollends ein schaalloses Ei.

Kommt euch ein Tadel in die Quere, so unterscheidet ihr nicht, was der Tadel unterschied, fahrt obenhin, nehmt euch kaum die Mühe zu lesen, überhudelt alles, schimpft die unbequeme Kritik anmaßend und merkt nicht, welcher Satan des Hochmuts euch selbst im Nacken sitzt, indem ihr jede mit Gründen gewissenhaft entwickelte, auf eine klare Weltanschauung wohlgestützte, aber unbequeme Ausstellung mit schnellfertiger Zunge wie ein Büberei hinstellt. Wollte ich boshaft sein, so würde ich euch obligate Hof-Kunst-Lober nennen; aber ich glaube gern, daß ihr im Glück der eigenen Überzeugung lebt. Wißt ihr was? Ihr seid Kinder, unartige, wehleidige, verzogene Kinder. Fr. Vischer."

Am Ende der hier im Text nicht mit abgedruckten Bemerkungen zu dem Aufsatz über neuere deutsche Karikatur (unten S. 185) sagt Fr. Vischer 1881 über seine Ergänzung der Kritischen Gedanken Springers: „Es folgt..... dann" (am Schlusse derselben, hier oben S. 185) „noch ein politischer Seufzer, der zum Pathologischen unserer damaligen Ergießungen gehört und den ich hier weglasse."

Die Gedanken bei Betrachtung der beiden belgischen Bilder (hier oben S. 88—97) knüpfen sich an eine von einem Künstler anonym in den Jahrbüchern der Gegenwart veröffentlichte Besprechung derselben. Wer dieser war, ob auf den Maler und Kunstkritiker A. Teichlein zu schließen ist, muß ich leider fraglich lassen.

Aus dem Vorwort zum 6. Heft der Neuen Folge der Kritischen Gänge Fr. Vischers vom Jahr 1873 ist Folgendes anzuführen (S. IX f.):

„Fragt man, warum ich den folgenden Artikel über die Rottmann=Fresken wert gehalten habe, in diese kleine Auswahl aus manchen älteren Journalbeiträgen aufgenommen zu werden, da er doch eine praktische Bedeutung durchaus nicht mehr hat, — was soll ich antworten? Man hat oft Lieblinge unter den eigenen Arbeiten und möchte sie daher aus den Wellen des Flusses der Zeitliteratur herausziehen. Die Liebe kann freilich auch irren; man muß es dann eben darauf wagen. Ob der Artikel zu dem Beschlusse, die Fresken vom Untergange zu retten, auch nur entfernt etwas beigetragen hat, kann ich nicht wissen, und so kann es scheinen, als gestehe ich eine Schwäche, wenn ich bekenne, daß auch schon die Möglichkeit eines Beitrags mir ein wohltuender ist. Doch drückt mich der Schein nicht schwer, denn wer wird ernstlich an Eitelkeit denken, wenn Jemand sich an einer Vorstellung dieser Art erfreut, wo es sich um die Erhaltung eines so edlen Schatzes handelt?"

Auch den kurzen zweiten Artikel darüber von 1882 habe ich hier (S. 272 f.) beigegeben, damit man sehe, daß Fr. Vischer für die Rettung der Münchner Arkadenfresken alles tat, was er aus der Ferne vermochte. Schon in seiner Schrift „Eine Reise" von 1860 hatte er sein Bedauern über ihren geschädigten Zustand ausgesprochen und sein Erstaunen, daß in München nicht längst etwas dafür geschah*). Er stellte damals die Frage, ob man denn keine Vorrichtung finden könnte, sie nachts zu bedecken? — Die Münchner besaßen an ihnen das Beste von Rottmann, sein Hauptwerk. Ihre wahrhaft hohe Schönheit war

*) S. oben Band I dieser neuen Auflage der Kritischen Gänge S. 332.

um 1869 trotz des fortgeschrittenen Ruins in Manchem immer noch vollkommen wirksam, wurde von allen Urteilsfähigen erkannt, und Fr. Vischers Fürsprache war auch nicht ohne Folge, doch das Eine, was man daraufhin beschloß, war leider verfehlt, und das Andere half nur wenig: Rottmanns Bruder Leopold erhielt nun den Auftrag, die Bilder wiederherzustellen. Er tat es, indem er ihre schadhaften Stellen übermalte, obgleich es doch selbstverständlich war, daß hiedurch die Unmittelbarkeit ihrer Darstellung abgemindert, ihre Echtheit verwischt und entstellt werden mußte, und obgleich Fresken ihrer Natur nach solche Nachhilfen von vornherein unbedingt ausschließen. Die zweite Maßnahme bestand in den eisernen Decken, welche die Bilder nachts und in den ersten Morgenstunden gegen Beschädigungen schützen. Jedoch Beschmutzung durch Vögel wurde dadurch nicht abgehalten; und bei Tag, in Stunden der Menschenleere oder geringen Besuchs, konnten Bubenhände wie vordem die Fresken mit Stöcken zerkratzen, und sie haben denn auch damit nachher noch mehr als eine, und gerade die schönste, das Ätnabild, schändlich hergerichtet. Am schwersten aber litten diese Gemälde durch die Feuchtigkeit. Hauptsächlich sie bewirkte, daß die meisten jetzt hin sind; sie zersetzte die Farben, trübte und verwischte die Halbtöne der Modellierung, überzog die Flächen wie mit einem Schimmel, nahm ihnen die luftige Tiefe, machte den Formenschein stumpf, die Leuchtkraft blind, so namentlich in dem brusterweiternden Ätnabild, um das es ewig schade ist. Seit längerer Zeit nun bleiben diese Fresken auch bei Tag bedeckt, weil sie zu stark litten unter der barbarischen Roheit, welche durch den überlangen Krieg und die Revolution ihren äußersten Grad erreicht hat. Sie stünden uns heute noch vor Augen, wie sie 1869 waren, wenn sie damals von der Mauer abgelöst, auf eine andere Grundlage gefügt und in einen geschlossenen Raum übertragen worden wären. Ich hatte dafür noch zu rechter Zeit in der Münchner Süddeutschen Presse einen sachverständigen, im Absägen von Fresken erprobten Techniker Veronas vorgeschlagen, aber man ließ es unbeachtet oder verwarf es, weil man auf den öffentlichen Anblick nicht verzichten wollte und mit dem genannten Schutzmittel den Untergang abhalten zu können glaubte. So kam es endlich dahin, daß die junge Generation, deren Blick freilich ganz anders eingestellt ist, von der Stilgröße dieser Landschaften kaum eine Ahnung mehr haben konnte, und daß gar ein moderner Fachmann sie mit dem Prädikat vedutenhaft und kulissenartig abfertigen zu können meinte.

Daß ich hier die beiden unter dem Titel „Satirische Zeichnung" vereinigten Aufsätze für sich und ohne den über Kaulbachs Reineke Voß, als zweiten Teil bringe, wird hoffentlich nur auf den ersten Blick befremden. Die zeitliche Folge, welche ich in allen Bänden dieser neuen Auflage durchführen wollte, wäre nicht einzuhalten gewesen, wenn ich sie mit den übrigen kunstkritischen Schriften zu einem einzigen ersten Teil und auch nicht, wenn

ich mit ihnen im zweiten Teil den Artikel über Kaulbachs Reineke-Voß-Bilder zusammengereiht hätte: Dieser ist vom Jahr 1848, der über Gavarni und Töpffer von 1846. Den über neuere deutsche Karikatur, welcher erst 1880 entstand, hat Fr. Vischer selbst mit dem zweitgenannten unter dem Titel „Zusatz" verbunden, und er bezieht sich darin auch ausdrücklich auf sie. Zwischen die beiden den Aufsatz über Kaulbachs Reineke-Voß-Illustrationen zu schieben, war also nicht angängig, und ihn im zweiten Teil an erster Stelle und unter dem gemeinsamen Titel „Satirische Zeichnung" unterzubringen, schien mir ebenfalls nicht erlaubt. Überdies bestimmte mich zu meiner Anordnung der schwungvolle Stil, wodurch sich diese Blätter Kaulbachs von der gewöhnlichen genreartigen, realistischen Karikaturzeichnung so beträchtlich unterscheiden (vgl. unten S. 205 f.).

Über den ersten Artikel im dritten Teil dieses Bandes äußert sich Fr. Vischer an zwei Stellen der Kritischen Gänge. In dem Vorwort, womit er ihre neue Folge 1860 eröffnet, sagt er (S. VII):

„Das dritte Heft wird einen Wiederabdruck der längeren Kritik: ‚Fr. Strauß als Biograph' enthalten ....; und demselben Hefte gedenke ich den Scherz beizugeben: ‚Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode', der im Jahr 1859 im Morgenblatt kam. Freund Strauß wird es wohl nicht übel nehmen, wenn den inhaltvollen, ewigen Dingen, von denen bei ihm die Rede ist, ein Spaß über die närrischen Formen Platz nimmt, in denen wir flüchtigen Kinder des Tages wandeln, wenn neben die höhere Gewandlehre des Mythologen eine so viel niedrigere des Endymatologen zu stehen kommt; am Ende hängt doch Alles in der Welt zusammen, auch der Schnitt unsres Rocks mit den Schnitten unsrer Kritik, und übrigens sahen die Griechen nach der Tragödie gerne noch ein Satyrspiel.

Zürich, den 28. September 1860."

In dem Vorwort zum dritten Heft bemerkt er 1862 noch dazu (S. VIII):

„Es bleibt noch ein Wort über den scherzhaften zweiten Aufsatz des dritten Heftes zu sagen übrig. Über Kleidermode zu schreiben wäre nicht der Mühe wert, wenn nicht die flüchtige Erscheinung als ein Ausdruck der Zeit gefaßt würde; ja, man hat sich nur zu hüten, daß das nicht in zu trockener, zu ausdrücklicher, zu wohlweiser Art geschehe. Anknüpfung des geringfügigen Stoffes an das geistige Band, das durch alle drei Hefte geht, wird man daher nicht vermissen, die Frage wird eher sein, ob sie nicht mit zu schwerer Hand geschürzt ist."

Die Schrift: „Mode und Zynismus" enthält folgendes Vor-

wort: „Unter dem vorstehenden Titel fasse ich zwei Arbeiten zusammen, deren erste in der Zeitschrift ‚Nord und Süd‘ im Märzheft dieses Jahres erschienen ist. Herr Wittwer äußerte mir den Wunsch, diesen Journalartikel selbständig herauszugeben. Schon vorher hatten mir die bekannten Vorwürfe, die gegen denselben erhoben wurden, es nahegelegt, den Begriff der Anstandsverletzung oder (sofern dies Wort für gleichbedeutend gelten kann) des Zynismus einmal genauer vorzunehmen, einläßlicher zu untersuchen, als meines Wissens bisher geschehen ist, und zugleich hatte ich beschlossen, jene Kritik der Mode anders als im Geleite dieser Studie nicht wieder erscheinen zu lassen. Herr Wittwer ist gern auf diese Zusammenstellung eingegangen. Es bedurfte eines zusammenfassenden Haupttitels für die beiden Aufsätze, und da sich ein besserer nicht finden ließ, wurde der vorstehende gewählt. Gesondert von dieser Überschrift des Ganzen hat der Journalartikel seinen früheren Titel behalten; die Aufschrift der Studie schien mir eines Zusatzes zu dem Worte: Zynismus zu bedürfen, und ich setzte ‚Über Zynismus und sein bedingtes Recht‘; die Benennung wie diesen Zusatz begründet der Text, auf welchen ich den Leser auch mit seinen etwaigen weiteren Vorfragen verweise. Oktober 1878.“

Der frühere, im Jahre 1861 entstandene Artikel über Mode wäre wohl unter den Obertitel „Mode und Zynismus“ einzustellen gewesen; aber ich habe dies aus demselben Grund unterlassen, welcher mich mitbestimmte, die Kritik der Illustrationen Kaulbachs zum Reineke Voß von der Gruppe „Satirische Zeichnung“ auszuschließen: ich hielt mich eben dazu für nicht befugt.

Wer Fr. Vischer in den Gebieten der bildenden Kunst und Kultur weiterhin begleiten will, möge neben dem zweiten und dritten Teil seiner „Ästhetik“ auch die beiden Anfangsbände dieser neuen, erweiterten Auflage seiner „Kritischen Gänge“ zur Hand nehmen und im ersten die Schriften „Eine Reise“ und „Ein Gang am Strande“, im zweiten die Rede „Der Krieg und die Künste“ lesen. Die Nachweise habe ich hier nachträglich in den Anmerkungen (S. 487—490) beigegeben.

Im Mai 1921.

R. Vischer.

Inhalt.

Erster Teil.

Overbecks Triumph der Religion . . . 3
Betrachtungen über den Zustand der jetzigen Malerei 35
Kunstbestrebungen der Gegenwart . . 56
Die Abdankung Karls V. von Louis Gallait und das Kompromiß der flandrischen Edlen von Karl de Biefve 88
Deutsche Kunstgeschichte 98
Die Münchner Kunst 173
Ein malerischer Stoff 186
Kaulbachs Reineke Voß 202
Alfred Rethel 224
Noch ein Wort über die Aufstellung des Uhland-Denkmals in Tübingen . . 241
Bemerkungen zu der Geschichte der modernen französischen Malerei von Dr. Julius Meyer 247
Die Rottmann-Fresken in München, ein Fürwort für ihre Rettung 261
Ein Besuch in Blaubeuren 266
Die Rottmann-Fresken in den Arkaden. Noch ein Wort für ihre Rettung . . 272

Zweiter Teil.

Satirische Zeichnung 277
Gavarni und Töpffer 277
Über neuere deutsche Karikatur. Die Fliegenden Blätter 308

Dritter Teil.

Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode 339
Mode und Zynismus. Beiträge zur Kenntnis unserer Kulturformen und Sittenbegriffe 367
Wieder einmal über die Mode . . 369
Über Zynismus und sein bedingtes Recht 418

Anmerkungen des Herausgebers . . . 487

Erster Teil.



Overbecks Triumph der Religion.

Ich stand vor dem vielbesprochenen Gemälde im Städelschen Institute zu Frankfurt. Das Auge muß sich auf der von Gruppen und Farben blühenden, oben durch einen Halbkreisbogen geschlossenen Tafel erst zurechtfinden. Beginnen wir nur sogleich die Sonderung. Das Bild zerfällt in zwei große Hälften, streng verbunden im Geiste des Malers und des Mittelalters, in dem er lebt; für das Auge ist keine Einheit da, keine Mitte, keine Wechselbeziehung, welche die getrennten Glieder zur Gesamtheit e i n e r Handlung verbände. Doch urteilen wir noch nicht; der Meister hat ja kein geringeres Vorbild, als Raffaels Theologie in der Stanza della segnatura für sich. Nehmen wir sogleich seine eigene gedruckte Erklärung zur Hand. Ohne diese werden wir nicht wohl ins klare kommen. Es soll dies noch kein Vorwurf sein. Denn ein Kunstwerk soll sich zwar immer selbst erklären, sein Sinn nämlich; das Bedürfnis historischer Notizen ist aber hiedurch nicht ausgeschlossen. Freilich hier reichen solche nicht aus, doch davon nachher.

Es soll die Entwicklung der bildenden Kunst im Dienste der christlichen Kirche dargestellt werden. Nicht als ob sie außerhalb dieses Bundes auch andere Blüten getrieben hätte, welche Wert und Wirklichkeit hätten; denn zwar heißt es, die Künste werden „h i e r" nur insofern gefeiert, als sie zur Verherrlichung Gottes beitragen, aber nicht nur zeigen weitere Äußerungen deutlich genug, daß der Künstler nicht der Meinung sei, anderswo wären mit Fug und Recht auch andere Richtungen der Kunst zu feiern, sondern dies liegt schon in dem sonderbaren Ausdrucke „zur Verherrlichung Gottes". Denn man sollte meinen, die Kunst könne Gott verherrlichen, auch wenn sie nicht einen kirchlich gegebenen Stoff, sondern die Schöpfung schlechtweg in ihrer göttlichen Herrlichkeit darstellt; und doch ist in diesem Bilde und seiner Erklärung nur von e i n e r Art der Verherrlichung Gottes, der kirchlichen nämlich, die Rede. Doch wir geraten immer schon in die Kritik hinein und wollten doch erst sehen und genießen. Wie verkehrt! Aber liegt die Schuld an uns?

Den oberen Teil unter dem Rundbogen nimmt eine Versammlung überirdischer Personen aus dem christlichen Himmel ein; sie sitzen und stehen auf Wolken, wie in der Malerei des Mittelalters und ihrer matteren Nachblüte in den nächsten Jahrhunderten nach Abschluß desselben. Maria mit dem Kinde in der Mitte; sie hat eine Schreibfeder in der Hand und sinnt auf den Lobgesang, dessen erstes Wort „Magnificat“ sie schon auf den Papierstreifen in ihrer Linken niedergeschrieben, „um gleichsam als Chorführerin alle aufzufordern, Gott dem Herrn die Ehre zu geben“. Heilige des Alten und Neuen Bundes umgeben sie, zunächst solche, die als Vertreter der religiösen Kunst gelten können, wie Lucas als Maler, David mit dem Saitenspiel usf., während die heilige Jungfrau selbst die Kunst der Künste, die Poesie vertritt. Von den übrigen Gestalten dieses Olymps nachher ein paar Worte.

Im unteren Teile des Bildes breitet sich in heiteren Flächen und Bergen die Erde aus, und im Vordergrunde ist eine große Versammlung von Künstlern zu sehen. Der ganze obere Teil ist wie eine Vision zu betrachten, die ihnen vorschwebt; doch keiner von ihnen blickt hinauf, keinem, oder nur zweien, dreien sehen wir an, daß, was oben sich enthüllt, in ihrem Innern sich spiegelt. Doch ja, es ist eine Art Verbindungsglied da, die Fontäne. In der Mitte des Planes tritt nämlich ein Brunnen dem Blicke entgegen, der „durch seinen aufsteigenden Wasserstrahl, anspielend auf das Bild, dessen sich der Herr im Evangelium bedient, von dem Springquell, der ins ewige Leben emporsprudelt, als Symbol der himmelanstrebenden Richtung der christlichen Kunst erscheint, im Gegensatz zu der Vorstellung der Alten, die sich auf dem Parnaß eine abwärts strömende Quelle dachten. So ist demnach jede Kunstrichtung, die sich im Bilde angedeutet findet, nur insofern hier gemeint, als sie nicht in Widerspruch tritt mit der himmelwärts gerichteten Intention des Ganzen. Denn die christliche Kunst schließt zwar keine Seite der Kunst, keine Entwicklung derselben aus, sie mag sie vielmehr alle in sich begreifen, aber um alle zu adeln und zu heiligen und dem zum Opfer darzubringen, der zu allen die Fähigkeiten in den Menschen gelegt. Darum erscheint hier auch der Brunnen mit einem zwiefachen Wasserspiegel, indem sich in dem oberen Becken der Himmel, im untern aber die irdischen Gegenstände abspiegeln, wodurch das

doppelte Element der Kunst angedeutet wird, die einerseits ihrer geistigen Wesenheit nach, so wie jeder gute Gedanke, vom Himmel stammt, andererseits aber zur Versinnlichung ihrer Ideen des äußern Gewandes sichtbarer Formen bedarf, die sie der uns umgebenden Natur entnimmt.“ Ich weiß nicht, welche Logik Herr Overbeck studiert hat; Krug, Kiesewetter, wer es sein möge: alle und der gesunde Menschenverstand zuerst lehren unterscheiden zwischen zwei Seiten eines Ganzen und zwischen einem anderen Ganzen, das diese beiden Seiten in völlig verschiedener Mischung enthält. Sinnliche Mittel mußten freilich auch der strengchristlichen Kunst als notwendig zugestanden werden; die Richtung der Malerei aber, welche, in kirchlichen Darstellungen anerkannt ohne religiöse Würde, ihre ganze Kraft im Profanen entfaltete, war von diesem Bilde offenbar ausgeschlossen. Und dennoch haben die Venezianer hier ihre Stelle gefunden. In den Spiegel des unteren Beckens nämlich sehen Giovanni Bellini und Tizian, im Gespräch mit Carpaccio und Pordenone erscheint sogar Correggio, er ist aber freilich mit einem verwünscht frivolen Kopf davongekommen. Aber in dieser Degradation durch ihre Stellung am untern Becken waren die Venezianer doch aufzunehmen? Gut, aber dann machten auch noch andere Meister in Menge Anspruch auf den Eintritt in diesen Kreis. Wo ist van Dyck, Rubens, wo sind die Spanier? Michelangelo schließt. Er hat „von der Bewunderung der Antike sich hinreißen lassen, diese als neuen Götzen in seiner Schule aufzurichten; und Raffael fühlte sich nicht sobald in der Kraft seiner auffassenden Gaben, als auch ihn gelüstete, die Hand nach dem Verbotenen auszustrecken, und die Schranken der Gottesfurcht ihm lästig wurden. Und so ward denn die Sünde der Apostasie in der Kunst um eben diese Zeit an vielen Orten zugleich vollbracht, indem man nicht mehr Gott dem Herrn mit der Kunst dienen, sondern sie selber auf den Altar stellen wollte. Und billig traf solche Sünde der Gottvergessenheit auch alsbald die Strafe der Gottverlassenheit, so daß wir mit Staunen die Künste plötzlich in einen Verfall geraten sehen, und einer ganz schrankenlosen Ausartung preisgegeben, die uns mit größerem Widerwillen erfüllt, als die Erzeugnisse irgendeiner noch so rohen Zeit. Wohl hat man dann in der Folge sich mehrfach bemüht, die Künste wieder zu höherer Würde zu heben; allein

da man das Übel nicht in der Wurzel zu heilen bedacht war, so konnte auch der Erfolg durchaus nicht den Anstrengungen entsprechen. Darin magst du denn auch den Grund suchen, warum du keinen der gefeierten späteren Meister hier findest, denen keineswegs ihr künstlerisches Verdienst soll abgesprochen werden, die aber unter den Mustern christlicher Kunst keinen Platz finden konnten, weil sie ihr, dem Wesen nach, nicht angehören.“ Freilich ist ihnen ihr Verdienst abgesprochen, denn kirchlich religiöser Geist ist ja als der einzig wahre Inhalt der Kunst behauptet, als die einzige Weise, worin sie ideell zu sein vermag, es fehlt also diesen Künstlern die Idealität, mithin die Kunst — nach Overbeck.

Die Allegorie mit dem Brunnen ist jedoch weiterhin nicht festgehalten; wie sollten auch so viele Köpfe in ein Becken sehen? In das obere Becken, das den Himmel, die obere Hälfte des Bildes spiegeln soll, sieht eigentlich gar niemand. Ein neuer Übelstand, denn was soll die Allegorie, wenn sie nicht einmal benutzt wird?

Die Maler, welche noch im Mittelpunkte des religiösen Ideals verweilten, bilden zwei Gruppen zur Linken und Rechten der Fontäne. Links horchen die älteren Toskaner und andere dem begeisternden Gesange des Dante; hier steht Raffael in der Mitte aller derer, die besonderen Einfluß auf ihn geübt, des Pietro Perugino, Ghirlandajo und Masaccio, Fra Bartolomeo, Francesco Francia; die Arme übereinander blickt er voll Selbstgefühl nach dem Wasserstrahle herüber. Zur Seite auf einem antiken Fragmente sitzt tiefsinnend Michelangelo, L. Signorelli neben ihm, der ihn mit ernstem Gesicht ermahnt, auf Dantes Gesang zu horchen.

Zur rechten Seite, nahe den Venezianern, begrüßen sich freundlich verschiedene Meister des Südens und Nordens; zunächst bieten, durch gleiche Übung der Kupferstecherkunst verwandt, Lukas von Leyden, Mantegna sich die Hand, zwischen beiden ragt Albrecht Dürer hervor, dem Lucas hat sich Martin Schön, dem Mantegna Marc Anton gesellt. Neben ihnen bilden eine zweite Gruppe Fiesole, Benozzo Gozzoli, die Brüder van Eyck, Memling, der anonyme Meister des Kölner Dombildes. Schorel in Pilgertracht, weil er eine Wallfahrt ins Gelobte Land gemacht haben soll, tritt hinzu; zwei weibliche Gestalten in der Ferne deuten die Übung der religiösen Kunst in Nonnenklöstern und sonst unter Frauen an;

zwei Mönche, auf den Stufen der Terrasse sitzend, in Miniaturen vertieft, erinnern an die Anfänge der Malerei, „woraus der junge Künstler die Lehre nehmen möge, daß er vor allem das Geräusch der Welt fliehen und Abgeschiedenheit und Sammlung des Geistes lieben müsse“ usw.

Im Vordergrunde sind links die Bildhauer, rechts die Architekten versammelt, jene um Niccolò Pisano, ein Kaiser in ihrer Mitte, sowie unter den Baumeistern ein Papst und Bischof, da es geeignet schien, jene Kunst dem weltlichen, diese dem geistlichen Schutze unterzuordnen. Niccolò lehnt an einem Sarkophage, neben ihm ein knieender Knabe, der „gleichsam“ das Wohlgefallen dieser Kunst an Anmut der Form und Bewegung versinnlicht, um ihn her Schüler, hinter ihm Luca della Robbia, Lorenzo Ghiberti, Peter Vischer, die fromme Sinnlichkeit, die plastische Form, die treue Naturauffassung vertretend. Auf der andern Seite hat über Trümmerstücken antiker Baukunst Meister Pilgram einen Kreis von Schülern, Jünglinge französischer, englischer, spanischer, arabischer Nation um sich versammelt, Erwin von Steinbach weist dem Papste den Aufriß eines Münsters, Brunellesco, Bramante, der Erbauer des Ulmer Münsters, ein Unbekannter treten herzu. Musiknoten in der Hand des Papstes erinnern an den mächtigen Eindruck des Kirchengesanges. Gegen den Mittelgrund des Bildes ragt ein unvollendeter gotischer Bau, die Unterbrechung christlicher Kunstblüte anzuzeigen und den Jünger zur Vollendung derselben aufzufordern.

Also eine Rekapitulation der Kunstgeschichte, ein Kursus über ihre Vergangenheit, der zugleich eine Moral für ihre Zukunft enthält. Die Kunst biegt sich auf sich zurück und macht sich selbst zum Gegenstande. Das ist ein Akt der Reflexion, aus dieser das ganze Bild hervorgegangen, und schon hiedurch ein ganz modernes, im tadelnden Sinne modernes Produkt. Wie? Ein Werk, das so ganz in den Glauben der guten alten Zeit getaucht, so aus der Quelle der reinsten Frömmigkeit geflossen ist, bei dessen Ausführung Perugino und Raffael den Griffel geführt hat? Wir reden von der Ausführung nachher und von der Stimmung, wie sie sich in den ästhetischen Formen ausspricht. Hier ist nur erst ganz allgemein die Aufgabe, der Gedanke festzuhalten. Nie ist es den alten Meistern eingefallen, die Malerei, die bildende Kunst zu malen. Sie haben

einzelne Künstler porträtiert; das ist etwas anderes. Sie haben gelegentlich die verschiedenen Künste in allegorischer Andeutung angebracht; das ist auch etwas anderes. Aber nie haben sie mit dem Pinsel einen Vortrag über Geschichte der Kunst gehalten, um eine fabula docet daraus zu ziehen, um eine gewisse Ansicht über diese Geschichte als die einzig richtige aufzustellen. Und es ist nicht zufällig, daß sie dies unterlassen haben, sondern es ist, weil sie mit allen Kräften im Boden der Kunst wurzelten, nicht außer ihr standen, um Betrachtungen über sie zu malen. Raffael hat die Theologie, das Recht, die Philosophie, die Poesie gemalt. Die Aufgaben waren unfruchtbar genug, und nur Raffael vermochte solche Abstraktionen in Fleisch und Blut zu verwandeln. In der Poesie ist allerdings ein Zweig der Kunst von der Kunst selbst behandelt, aber ein der Art nach von der ihn behandelnden Kunst sehr verschiedener, nicht die bildende von der bildenden, und keineswegs mit der didaktischen Absicht, über die Tendenz derselben eine Lehre aufzustellen. Dies setzt den Rückblick auf eine abgelaufene Entwicklung voraus und einen reflektierenden, räsonierenden Geist. Übrigens ist der Künstler dem großen Schöpfer der Stanzen darin gefolgt, daß er den abstrakten Begriff als die lebendige Seele seiner geschichtlichen Verkörperung in Individuen faßte und so in der Hauptsache der in der Allgemeinheit der Aufgabe liegenden Verführung zur Allegorie entgieng. Allein im einzelnen hat sich diese tote Geburt des Verstandes, die Raffael in der Segnatur aus gutem Grunde als rein dekorative Nachhilfe an die Decke verwies, dieses Afterbild des Schönen, diese Konservatorin eines ästhetischen Naturalienkabinetts, welche einem bestimmten sinnlichen Gebilde die ihm lebendig zugehörende warme Seele ausweidet und dafür einen ihm fremden, der Vielseitigkeit individueller Beseelung durch seine Abstraktheit widersprechenden Begriff hineinstopft: dieses Gespenst der Kunst, die Allegorie hat sich dennoch auf allen Seiten eingeschlichen; ein neuer Beleg, daß wir ein Werk mehr der Reflexion, als der Begeisterung (Fanatismus ist nicht Begeisterung) vor uns haben. Im oberen Teile sind Vorstellungen des christlichen Glaubens, für welche dieser seine bestimmten, der frommen Phantasie geläufigen *mythischen* Formen hat, ganz unnötigerweise *allegorisch* angedeutet. Josua, der Israel ins gelobte Land eingeführt hat, weist hin auf

den Erlöser, der die Seinigen ins Reich des Vaters einführt, Melchisedek stellt das ewige Hohenpriestertum Christi vor, hinter diesem steht Joseph mit der Garbe, der auf die Speisung der Gläubigen durch das lebendige Brot vom Himmel deutet, Abraham mit dem Opfermesser, als Bild des ewigen Vaters, der seinen „Erstgebornen" opfert, neben ihm Sara mit Isaak als Bild der Kirche. So noch mehrere Figuren auf der anderen Seite der Madonna. Die Märtyrer Sebastianus und Fabianus versinnlichen das Leiden Christi, die Jungfrauen Cäcilia und Agnes seine fleckenlose Reinheit, „und zuletzt beschließt die Gruppe die Kaiserin Helena mit dem Kreuz Christi, durch welches auf den himmlischen Adam hingewiesen wird, wie der irdische die jenseitige Gruppe beschließt." Es sind zum Teil typische, durch Konvenienz dem Theologen geläufige Allegorien, aber doch ohne Kopfzerbrechen nicht zu entziffern, ja ohne Kommentar gar nicht zu entdecken. Im unteren Teile der Springbrunnen, also der Mittelpunkt des Ganzen, allegorisch. Raffael trägt einen weißen Mantel, „der die Universalität seines Geistes symbolisiert, in welchem sich ebenso alles, was man an anderen vereinzelt bewundert, vereinigt findet, wie der Lichtstrahl alle Farben in sich befaßt." Die drei Knaben kann man gelten lassen, deren zwei den Venetianern, ein anderer dem Niccolò Pisano beigesellt, das Wohlgefallen an Fleisch, Leben und Form versinnlichen; denn es ist etwa denkbar, daß wirkliche Knaben als Modelle sich bei den Künstlern eingefunden haben. Aber stark, sehr stark ist wieder das Relief am Sarkophage, mit dessen Studium Niccolò beschäftigt ist: „Es stellt die beiden Marien dar, die zum Grabe Christi gehen, anspielend auf die Auferstehung der Kunst zu einem neuen geistigen Leben, nachdem die alte in Ehren zu Grabe getragen erscheint."

Man muß allerhand hören. In München ließ ich mich gegen einen Künstler und Kunsthistoriker über die Allegorie heraus. Ich war damals noch so unschuldig, zu meinen, es verstehe sich von selbst, daß ich in meinem Unwillen gegen diese Perücke der Kunst niemand gewisser als die Künstler auf meiner Seite haben müsse; ich erstaunte daher nicht wenig, die sehr ernste Antwort zu erhalten: „Sehen Sie, wohin Sie geraten, wenn Sie die Idee aus der Kunst wegnehmen." Ich machte, freilich nach solchem Vorgang hoffnungslos, einen Versuch, ihm darzutun, daß gerade das Interesse, die

Idee recht in die Kunst hineinzubringen, zur Verwerfung der Allegorie führen müsse. Der Mann hatte namentlich Mythus und Allegorie verwechselt und beschlossen, sich hierüber nicht ins klare bringen zu lassen. Diese Verwechslung liegt allerdings der jetzigen Zeit nahe, da vieles, was alte fromme Zeiten als Mythus erzeugten, für uns, weil es nicht mehr im Glauben lebt, Allegorie geworden ist, und derjenige, der dem Mythus als höchster Aufgabe der Kunst das Wort sprechen zu müssen glaubt, daher leicht auch den ursprünglichen Unterschied desselben von der eigentlichen Allegorie verkennt und diese in seine Protektion mit einschließt. Zwar ist dieser Unterschied bei einigem Nachdenken leicht erkennbar. Wenn Cornelius in dem herrlichen Bilde in der Glyptothek, Paris die Helena entführend, das lustige Schiff von reizenden Amorinen geleiten läßt, während hinten mit geschwungener Fackel die Erinnyen sich anklammern, so ist dies mythisch; denn diese Figuren sind nicht Erzeugnisse seiner subjektiven Reflexion oder einer herkömmlichen Konvenienz des Verstandes, ausgeklügelt, um einen Begriff nachträglich und oberflächlich zu versinnlichen, sondern es sind Wesen, die in einem alten Glauben lebten, entstanden durch absichtlose Volksdichtung, und sie leben, wenn anders der Künstler nur Kraft hat, uns mit frischer Reproduktion in das Element, in die Stimmung jenes Glaubens zurückzuführen, noch einmal auf. Es kann keine Frage sein, daß die Kunst das Recht haben muß, in der entschwundenen Götterwelt noch einmal Fuß zu fassen; denn sie war ein organisches Erzeugnis des menschlichen Bewußtseins, das auch in die abgebleichten Gestalten seiner früheren Anschauung sich muß zurückversetzen können. Die Plastik lebt fast allein noch von dieser Kraft der Erinnerung; die Malerei hat schon durch Raffaels wunderbare Erfindungen in der Farnesina sich diesen Kreis wieder vindiziert. Aber ein anderes ist es, wenn ein ganzes Kunstwerk oder ein Zyklus von Kunstwerken sich in diesem Elemente heimisch anbaut, als wenn ein vereinzeltes Werk, das in der Hauptsache einen rein menschlichen Gegenstand darstellt, daneben dieselbe Macht, die in der Tätigkeit der beteiligten Personen sich schon genugsam verkörpert, zugleich noch mythisch personifiziert. Wenn z. B. Eberhard Wächter den Abschied des Odysseus von der Kalypso malt und neben beide einen trauernden Amor ins Gras legt, so ist dies zwar

ein Wesen aus der alten Mythe und die ganze Szene gehört der Heroensage an, wie jene Komposition des Cornelius; doch knüpfen sich keine großen Völkergeschicke daran, wie an die Entführung der Helena, sondern es ist eine Situation reinmenschlicher Empfindung, ein Privaterlebnis, Schluß eines Romans; das Motiv, die trauernde Liebe, ist in den Hauptfiguren vollkommen dargestellt, der trauernde Amor sagt dasselbe, was sie schon sagen, noch einmal, und so wird uns diese ohnedies schon so abgedroschene Figur hier zur überflüssigen und störenden Allegorie.

Poussin und andere haben bekanntlich mythische Staffage in Landschaften geliebt, Polyphem sitzt auf hohem Felsen, Diana und Nymphen jagen und baden. Die Landschaft ist danach komponiert, in diesen Wesen ist nur die Stimmung, die in derselben liegt, verdichtet und verkörpert, aber die Landschaft drückt eben diese Stimmung schon als Landschaft aus, es heißt doppelt schreiben, und in diesem Zusammenhang müssen uns daher die mythischen Wesen zu langweilig allegorischen werden. Hier kommt noch insbesondere die Frage über Bedeutung und Grenzen der Staffage zur Sprache, worüber ich ein andermal einige Bemerkungen, die sich mir bei neueren Landschaftsbildern aufgedrungen, vorzubringen habe. — Anders verhält es sich mit den christlichen Mythen; es ist noch zu kurz her, daß sie uns Glaubensartikel waren, ein großer Teil der protestantischen Welt glaubt sie teilweise, ganze katholische Völker glauben sie in ganzer Ausdehnung mit allen Zusätzen des Mittelalters noch. Daher trifft die Aufnahme solcher Stoffe in der neueren Kunst nicht sowohl der Vorwurf der Allegorie (einiges ausgenommen, wie z. B. Engel, welche doch mehr als andere Figuren zu Allegorien ausgedroschen sind), sondern ein anderer, wovon nachher. Aber auf diese Mythen noch eigentliche Allegorien hinaufkleben, wie Overbeck getan hat, das heißt freilich einem gesunden Magen zuviel zumuten. „Aber welche Konfusion, Overbeck glaubt ja das, was Sie Mythen nennen, es sind ihm also keine!“ Daß er es zu glauben glaubt, bezweifle ich gar nicht; nur noch eine kleine Geduld, wir kommen darauf zu sprechen.

Die eigentliche Allegorie nun, eine beiläufige Verknüpfung einer gewissen sinnlichen Erscheinung mit einem abstrakten Begriffe durch irgend ein tertium comparationis, gemacht von der subjektiven

Reflexion, — soll ich den Begriff weiter auseinandersetzen? Es ist schon so vielfach geschehen, in so vielen Ästhetiken und Mythologien zu lesen! Ich selbst habe schon einmal in diesen Blättern den Begriff der Allegorie erörtert. Eberhard Wächter, der große edle Künstler, aber in diesem Stücke noch einem früheren Jahrhundert verschrieben, malt eine Frau, die einen Negerknaben und einen weißen auf dem Schoße hält, beide mit gleicher Liebe umfassend, und versichert uns, dies sei die humanitas. Hätte er die Wegnahme eines Sklavenschiffes dargestellt, oder irgendeinen andern Akt der Humanität, so wäre es keine Allegorie gewesen. Die eigentliche Allegorie, sage ich, kann von der Kunst nicht ganz ausgeschlossen werden. Es kann bei Monumenten, bei der Verzierung der Architektur an Portalen usf., oder zyklischer Ausschmückung großer Räume, öfters die Aufgabe entstehen, einen abstrakten Begriff durch ein Bild, welches nicht die Phantasie des Volkes, nicht alter Glaube als dessen wirklichen lebendigen Leib anschaut, sondern nur die Reflexion eines einzelnen mit ihm verknüpft und etwa die Konvenienz in dieser Verknüpfung fixiert hat, anzudeuten. Die bildende Kunst als eine stumme wird diesen Notbehelf nie ganz entbehren können. Treten wir von unserem Gemälde in den anstoßenden Saal und verweilen vor Veits schönem Bilde: Der Einfluß der christlichen Religion auf die Künste, und betrachten uns nur die Hauptgestalt: die Religion. Nie hat die Phantasie der Völker die Religion selbst sich als Person vorgestellt, dieses Weib ist also eine Allegorie. Aber sie war hier nicht wohl zu vermeiden, und die Gestalt ist so schön, hehr und lieblich zugleich, daß wir uns gern mit ihr versöhnen. Ein Notbehelf aber bleibt es, und man muß vor dieser hohen Frau ausrufen: Schade, daß sie nicht mehr als eine Allegorie ist! Dagegen hat man namentlich neuerdings von gewissen Seiten die Allegorie geradezu als das Höhere gegen die eigentliche Darstellung behauptet, und sowohl die Münchener als die Düsseldorfer Schule liebt vielfach sich in derselben zu bewegen. Das vornehme Wort Idee hat gar viel Spuk angerichtet. „Die Kunst muß Ideen darstellen." Ganz falsch! Denn das heißt schon: der Künstler muß eine Idee, will sagen: abstrakten Gedanken aushecken, und ihm nachträglich ein Kleid umhängen. Idee und Bild ist in jenem Satze schon so auseinandergehalten, daß die allegorische Darstellung von

selbst folgt. Die Kunst soll ideale Anschauungen der Phantasie, in denen die Idee schon von selbst und untrennbar mit dem sinnlichen Körper vermählt ist, zur äußeren Erscheinung bringen. Das etwas berüchtigte Wort Allegorie vermeidet man freilich gern und setzt dafür Symbol. Allein es ist in Symbol und Allegorie dasselbe äußerliche und dem wahrhaft Schönen fremde Verhältnis zwischen Bild und Idee. Der Unterschied ist nur der, daß das Symbol ein instinktmäßiges Produkt der im Dunkel suchenden Phantasie der Naturreligionen, Allegorie das Machwerk eines einzelnen ist, der sich mit nüchterner Wahl des Verstandes einen Begriff ersinnt und ihn dann in ein beliebiges Bild verbirgt. Die symbolische Einbildungskraft konfundiert, sich selbst dunkel, Bild und Idee; die Allegorie, deren Verfertiger für seine Person über den Unterschied und das tertium beider völlig im klaren ist, spielt Versteckens mit dem Zuschauer. Zwischen dem Weltstier Apis und dem Abstraktum der ursprünglichen Zeugungskraft ist an sich dasselbe Verhältnis, wie zwischen den zwei Bestandteilen irgendeiner modernen Allegorie, aber dem Ägypter fielen Apis und Urkraft dunkel zusammen; was dagegen unter dem Homunkulus zu verstehen sei, wußte Goethe recht wohl, nur der Leser soll sich müde raten. Die häufige Ausführlichkeit der Allegorie, die aus ihrer reflektierten Natur fließt, bildet keinen wesentlichen Unterschied. Von beiden ist der Mythus verschieden. Er setzt die religiösen Wahrheiten in Handlungen um; Handlung setzt Willen, Wille einer Person voraus; seine Personen aber verhalten sich zu dem bestimmten Ideengehalte, den sie vertreten, so, daß dieser ihre eigene Seele, ihre Leidenschaft ist. Der Mythus konnte sich daher noch nicht in der Naturreligion, sondern erst in der aus ihr herausstrebenden Religion der schönen Menschlichkeit in seinem wahren Wesen ausbilden. Er läßt das Symbol hinter sich, und geht der Allegorie, die von ihm das Sukzessive der Handlung aufnehmen kann, aber keine eigentliche Handlung kennt, weil sie keine Personen, sondern nur Devisen hat, voran. Die Allegorie hat sich immer eingestellt, wo das Leben einer Religion im Absterben und mit ihm die poetische Potenz im Verwelken war. Die späteren Griechen, die Römer der Kaiserzeit liebten sie, die saeva necessitas des Horaz mit Balken, Nägeln, Keilen, Klammern und Blei daherkeuchend, ist die rechte Reigenführerin

dieser Zunft; die Jahrhunderte des Zopfes kultivierten sie ganz leidenschaftlich, und indem jetzt die Kunst kräftig die Flügel regt, ist sie uns als Muttermal der Prosa, als Haarbeutel des ancien régime noch hängen geblieben. Ob wir berufen sind, uns aus dem Zopfe (ich muß das Wort, wie die Künstler, als Terminus brauchen, es gibt kein anderes) ganz herauszuarbeiten, dies fällt so ziemlich auch mit der Frage zusammen, ob wir fähig sein werden, die Allegorie vollends abzuschütteln. Ich möchte die Künstler nur das eine fragen: Ob ihnen die Wirkung ihrer Bilder gleichgültig ist? Ob sie lieber klar oder dunkel bilden? Ob sie lieber erfreuen oder langweilen? Ob sie lieber rühren oder kalt lassen? Schadow hat die Parabel von den klugen und den törichten Jungfrauen in einem großen Staffeleigemälde mit vielem Aufwand von Kunst ausgeführt. Der himmlische Bräutigam öffnet eintretend die Pforte, zu beiden Seiten sehen wir in reicher Abstufung des Affekts dort die erschrockenen unklugen, hier die freudigen klugen Jungfrauen mit ihren Lampen. Können wir mit dem Schmerz jener, mit der Freude dieser irgendwie sympathisieren, mit ihnen fürchten, hoffen, erschrecken, entzückt sein? Gewiß nicht, es ist ihnen selbst ja nicht ernst, nicht einmal mit ihrer Existenz, sie haben ja kein Blut, keine Lebenswärme, bedeuten nicht sich selbst, es sind Schatten, Schemen, ein paar Lappen um einen Begriff geschlagen; ein ganz tüchtiges Bild für die Rede, für den Lehrvortrag, hohl und matt für die bildende Kunst. Ganz anders verhält es sich, wenn wir dieselben Figuren am Portal der Sebalduskirche zu Nürnberg einzeln in Stein gebildet auf Konsolen stehen sehen. Hier sind sie architektonische Verzierung, und diese unterliegt ganz anderen Bedingungen als die Malerei. Im Museum von Neapel ist auch zu sehen, von Salvator Rosa gemalt, die Parabel vom Balken und Splitter, ein hinreißendes Kunstwerk. „Freilich so etwas, das muß ja häßlich und abgeschmackt aussehen.“ Das schadet aber der Allegorie als solcher nichts, das Prinzip der Allegorie ist gar nicht das Schöne, sondern das Wahre; sie ist nur zufällig und gelegentlich schön, Wahrheit und Schönheit können in ihr sogar im umgekehrten Verhältnisse steigen und fallen. Da übrigens auch das dünnste bildliche Gewand den Lehrgehalt immer noch mehr versteckt als offenbart, so würde ich unseren Ideenmalern sehr raten, künftig

leere Flächen in einem Rahmen aufzustellen: darauf wäre dann zu sehen das Absolute = Zéro, die Idee der Ideen, der Urgrund, worin alle Kühe grau sind. Ohne alle Hyperbel, es müßte nach dieser Ansicht als die höchste Aufgabe des Malers konsequent diese aufgestellt werden, nichts zu malen.

Aber fast hätten wir unser Bild vergessen. Die Allegorie kommt hier doch nur unter anderem vor, die Seele des Ganzen ist nicht in allegorischen, sondern in mythischen Gestalten verkörpert. Man wird sich nicht einbilden, daß ich nicht wisse, wie etwas Angefochtenes durch den Namen mythisch ausgesprochen wird; noch viel weniger, daß ich behaupte, es liege jenen überirdischen Figuren gar nichts Historisches zugrunde. Unser Meister freilich ist am weitesten entfernt, solchen Stoff als mythischen gelten zu lassen, vielmehr er stellt ihn als die allein wahre Realität und als die einzige würdige Aufgabe der Kunst hin. Alle weltliche Darstellung ist ihm ja das Ende der Kunst, Sünde der Apostasie (s. oben S. 3 f.). Man wird aber nicht erwarten, daß ich meinen Terminus mythisch, den ich alles Ernstes zur Unterscheidung der religiösen und der historischen Malerei in Vorschlag bringe, hier durch eine theologische Vorlesung begründe.

Ich spreche deswegen gerade von diesem Bilde so weitläufig, weil nirgends mit solcher Bestimmtheit die weit verbreitete, in der wissenschaftlichen Ästhetik noch herkömmlich wiederholte Ansicht von der Einheit der Kunst und Religion aufgestellt ist. Natürlich ist bei unserem Meister nur von christlicher Religion und Kunst die Rede. „Das Heidentum als solches soll der Künstler mit entschiedener Verachtung liegen lassen; aber er mag sich gleichwohl die Kunst der Alten, sowie ihre Literatur, zunutze kommen lassen, gleichwie die Kinder Israel die goldenen und silbernen Gefäße aus Ägypten mitgenommen, wofern er sie nur, gleich diesen, zum Dienste des wahren Gottes in seinem Tempel umzuschmelzen und zu heiligen weiß." Da steckt wieder ein hübsches Nest Konfusion. Das Heidentum als solches. Soll das heißen: Stoffe aus der heidnischen Religion? Diese werden aber doch im Grunde von der neueren Kunst nur selten aufgenommen. Die griechische Weltanschauung überhaupt ist vielmehr gemeint, wie sie dem Sinnenleben und der naturgemäßen Wirklichkeit positive Geltung gönnt. Die

griechische Stimmung und die aus ihr fließenden Kunstformen aufgenommen zu haben, ist sein Vorwurf gegen Michelangelo und Raffael. Aus diesem Grunde ist die moderne Kunst seit dem Schlusse des Mittelalters für ihn nicht vorhanden; denn ihre weltliche Tendenz hat neben dem kritischen Geiste des Protestantismus, der den christlichen Olymp entvölkerte, wesentlich die Rückkehr zum gesunden Realismus der Alten zum Ausgangspunkte; Reformation und humanistische Studien wirkten auf dasselbe Ziel. Etwas soll nun aber der Künstler von den Heiden doch lernen dürfen. Die schöne Form ohne Zweifel, und in diese soll er den christlich-kirchlichen Inhalt niederlegen? Als ob er die Schönheit der Antike bewundern und reproduzieren könnte, wenn er ihre Grundlage, die plastische Weltanschauung, verachtet! Und als ob das gar nie wäre bezweifelt worden, daß die antike Form und der christliche, d. h. der mittelalterlich-kirchliche Gehalt so widerspruchslos sich verschmelzen lassen! Als ob noch jemand gemerkt hätte, wie Raffael, indem er sie verschmelzt, eben dadurch auch die Auflösung des religiösen Ideals der Romantik beginnt! Wie der Fanatismus auch die gemeine Logik verwirrt, davon gibt besonders folgender Umstand mit dem Sarkophage des Niccolò Pisano ein schlagendes Beispiel. Diesem merkwürdigen Manne gieng der Geist der antiken Plastik angeblich durch das Studium eines antiken Sarkophags zuerst wieder auf. Overbeck benützt diese Tatsache, so aber, daß er einen Sarkophag mit einem Relief aus der ältesten christlichen Zeit an die Stelle des antiken setzt. Die Reste antiker Form in den ältesten christlichen Kunstdenkmälern waren aber bekanntlich sehr dürftig, und, soweit sie noch vorhanden waren, doch nichts anderes, als eben eine Erbschaft aus dem Heidentume; also erreicht Overbeck durch diese lügenhafte Entstellung der Geschichte nicht einmal seinen Zweck, die Verdrehung der Tatsache bestraft sich durch Unsinn.

Wir müssen hier notwendig an die Wurzel gehen und den Satz von der Einheit der Kunst und Religion überhaupt prüfen. Die Seite ihrer Einheit braucht wirklich nach allem, was Schelling, Solger, Hegel hierüber gesagt haben, keinen philosophischen Beweis mehr. Sie haben einen und denselben Boden, die Einheit des Begriffes und der Wirklichkeit, die versöhnte Welt, die Idee, und die Religion, indem sie diese in einem Kreise von Mythen

niederlegt, arbeitet der Kunst von selbst in die Hände. Der geschichtliche Beweis liegt für jedermann da, denn bis zum Ende der großen mittelalterlichen Kunstblüte giengen in allen Weltaltern Kunst und Religion Hand in Hand. Allein schon an sich ist in der Einheit zugleich der Unterschied und die Lösbarkeit beider Sphären nicht zu verkennen. Die Religion bewegt sich zwar im Elemente der Vorstellung. Allein fürs erste ist es nicht die reine Vorstellung, in der sie sich bewegt, sondern sie reicht teilweise schon in das Gebiet des abstrakten Denkens hinüber, indem sie die Vorstellungen in Lehrsätze faßt, mit Beweisen stützt, mit Unterscheidungen und Nutzanwendungen prosaisch durchflicht, und zwar nicht nur in der Dogmatik, sondern im gemeinen Bewußtsein selbst. Fürs andere ist ihr in dem Grade, in welchem sie über die Naturreligion sich zur Religion des Geistes erhebt, die äußerliche Anschauung des innerlich Vorgestellten im Kunstwerke entbehrlich, ja sie setzt sich in Opposition dagegen, weil sie Götzendienst befürchtet. Der Katholizismus war der Kunst in dem Grade günstig, als er noch mit polytheistischer Stimmung und polytheistischen Stoffen behaftet war. Der protestantische Kultus verlegt den Dienst des Herrn rein ins Innere und befürchtet von den bunten Umgebungen der Kunst mehr Zerstreuung als Sammlung; er hat zwischen der ästhetischen und der religiösen Stimmung unterscheiden gelernt. Wirklich, man trete in die Allerheiligenkirche zu München und überzeuge sich mit eigenen Augen, daß das Volk zwischen diesen reichgeschmückten Wänden gedankenlos gafft, statt zu beten. Das hat im Katholizismus allerdings wenig zu sagen, denn aus demselben Grunde, warum er der Kunst so sehr günstig war, fixierte er auch den Begriff des opus operatum. Sparsame, würdige Mitwirkung der Kunst zum Gottesdienste soll natürlich darum nicht abgewiesen und die Geschmacklosigkeit, ja die Häßlichkeit des protestantischen Kultus nicht gutgeheißen werden. Nur liegt in der Religion für sich nicht notwendig der Trieb der Veredelung der ästhetischen Formen ihres Kultus. Ihr Interesse ist kein kontemplatives, sondern ein praktisches, Erbauung. Es soll in dem andächtigen Subjekte etwas anders werden, es soll nicht bleiben, wie es war, und bei dieser Veränderung ist es mit seinen höchsten Wünschen und Hoffnungen absolut beteiligt. Die Religion hat Interesse

(allerdings kein endliches), die Kunst keines. Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft hat dies hinlänglich dargetan. Jene Veränderung im Subjekte zu bewirken genügt aber auch der dürftige, der rohe Kunstversuch, ja dieser sagt dem religiösen Interesse in seiner spezifischen Reinheit mehr zu, als das schöne Kunstwerk. Die Äußerungen des Äschylos, des Pausanias, daß die alten strengen und düsteren Kultusbilder göttlicher seien, als die neuen schönen, sind ja bekannt. Das schöne Bild befreit, Angst und Zittern um unser Seelenheil hat in seiner Gegenwart ein Ende und wir erinnern uns, wie schön die Welt da draußen sei, der wir entsagen sollen. Die Absichten beider Sphären können sich (und es ist dabei gar nicht an eine gesunkene und frivole Kunst zu denken) geradezu feindlich begegnen. Die gräßlichen Darstellungen der Qualen Jesu und der Märtyrer predigen dem sinnlichen Menschen einschneidend, wie er es bedarf, was der Gottessohn und die Heiligen um seine Seligkeit litten; der ästhetisch Gebildete aber wendet mit Schauder sein Auge von jenem heiligen Bartholomäus im Dome zu Mailand ab, der seine abgezogene Haut auf der Schulter trägt, von Poussins heiligem Erasmus im Vatikan, dem die Gedärme aus dem Leibe gehaspelt werden, von der heiligen Agata in den Uffizien zu Florenz, der die Brüste mit Zangen zerrissen werden. Umgekehrt ist es nicht die Sprache religiöser Erbauung, wenn ein italienisches Mädchen vor einer Mutter Gottes mit dem Kinde von Raffael ausruft: che bello bambino, quanto è grazioso, quanto è carino! Endlich verfolgt der Gottesdienst seine Zwecke schonungslos gegen die edelsten Werke der Kunst. Man weiß, wie der Lichterqualm, der Weihrauch das Jüngste Gericht des Michelangelo schwärzt, wie ungünstig und dunkel gewöhnlich die schönsten Bilder in Kirchen hängen, und was wäre wohl aus der Sixtinischen Madonna geworden, wenn sie noch als Umgangsfahne zu Piacenza diente!

Es ist bekannt, daß bedeutende Meister in Italien und Deutschland, nicht etwa nur in der Zeit des Verfalls, wie Poussin, sondern in der besten Zeit, sich nicht enthielten, jene schauderhaften Martern darzustellen. Freilich auf Bestellung, aber die Aufgabe ließ sich immer mildern. Allein sie standen selbst nicht auf rein ästhetischem, sondern auf religiösem Boden, sie waren nicht frei; und dies führt uns auf die Hauptsache, ins Schwarze unserer Scheibe.

Es liegt in der gemeinsamen geschichtlichen Entwicklung der Kunst und Religion eine schwierige Antinomie. Indem sie sich immer mehr zusammenbewegen, gehen sie jeden Moment ebensosehr immer weiter auseinander, sie bilden sich einander zu und zugleich voneinander weg, sie suchen sich, und dies Suchen ist ein Fliehen; sie finden sich, und sie sind weiter getrennt als je. Die Religion stellt das innerste Selbst des Menschen ihm äußerlich projiziert gegenüber. Nicht sein empirisches Selbst ist es, was er hier anschaut, sondern sein ideales. Er soll es wieder erkennen in dieser Bewegung, es soll das gegenüberstehende Bild seinen reinen Geist vertraut begrüßen, seinen Eigenwillen aber und sein sinnliches Leben tief erschüttern und abweisen. Die Religion auf ihrem Standpunkte kennt eine Versöhnung des empirischen mit dem idealen Ich nur unter der Bedingung, daß jenes im Innersten zerknirscht und gebrochen werde, daß es in seinen Tiefen zusammenschaure, die heidnische wie die christliche. Dies negative Moment hält sie fest, um von seinem Eintritt unmittelbar zum Momente der höchsten Versöhnung überzugehen. Jene Brechung des natürlichen Willens als ein stetiges Werk der Erziehung anzusehen, den gebildeten Willen als eine affirmative Einheit des geistigen und des Sinnenlebens anzuerkennen, ist der Standpunkt der Ethik, der nur implicite in dem der Religion liegt. Zurückweisung also des natürlichen Willens und freundliches Entgegenkommen gegen das reine Selbst im Zuschauer bleibt Hauptaufgabe religiöser Kunstwerke. Dies leisten sie um so mehr, je mehr sinnliche Darstellungsmittel ihnen zu Gebot stehen, je mehr sie sich zur reinen Form erheben, und mit der Vollendung der Form erreicht das religiöse Ideal seinen Gipfel. Aber wo holt der Künstler diese Form? In der Natur, in der Welt; und gerade diese soll sein Ideal als nichtig darstellen. Also was er als verwerflich, als sündhaft, als ausgeschlossen aus dem Heiligtum aufzeigen soll, eben das ist es, was er zu demselben Zwecke aufnehmen und einlassen soll, das ist der Widerspruch. Woraus sein Werk verbannen soll, das ist seine Heimat, seine Lebensluft. Der Widerspruch wird lange nicht gefühlt, bis an die Schwelle der höchsten Entfaltung bleibt der Flügel der Kunst gebunden, ein Rest alter Herbe und typischer Härte rettet die geforderte abweisende Strenge. Das ist es, was in den

Werken eines Fiesole, eines Pietro Perugino, Franc. Francia so fromm ergreift, so tief rührt, die Schüchternheit in der Anmut, die naive Dürre und Magerkeit bei Formen, die doch schon der höchsten Schönheit entgegenschwellen. Endlich bricht die Knospe, die Jungfrau ist reif und mannbar, das Ideal erreicht; und jetzt, in den Werken eines Phidias und Polyklet, eines Raffael feiern Kunst und Religion den Moment ihrer höchsten Einheit. Aber es ist zugleich der Moment ihrer Entzweiung für immer; die erblühte Jungfrau hat kein Bleiben mehr in den Klostermauern; die Geburt des religiösen Ideals ist die Stunde seines Todes, diese Aloë welkt, wenn der schlanke Blütenstengel emporgeschossen ist. Es war zu viel Natur, zu viel Form in dies Heiligtum eingelassen, es hat mit ihr seinen Feind in sich aufgenommen; einen Basilisken, der sein Blut aussaugt, hat die kirchliche Kunst an ihrem Busen aufgesäugt, die Schönheit wird ihre Verräterin. Das gebundene Bewußtsein des Künstlers hat sich vom letzten Reste des Typus befreit, und mit dieser Freiheit ist es ein weltliches geworden, ohne es zu merken. Die Bundesfeier selbst ist die Sünde der Apostasie. Lange noch hält die Kunst die kirchlichen Stoffe fest, aber der Geist ist heraus. Zugleich arbeitete längst der denkende Geist im stillen, bis er gerüstet hervorspringt und jener Einheit auch von seiner Seite ein Ende macht. Die Vereinigung der höchsten Leistungen in der heiligen Malerei mit den sichtbaren Anfängen einer Entfremdung von dem kirchlichen Ideale in Raffael, der jähe Sprung des Michelangelo über alle fromme Keuschheit der Form hinweg, die Entschiedenheit der Venezianer für Bildnis, Geschichte, glühendes Sinnenleben, alte Mythologie bei ganz genreartiger Behandlung religiöser Gegenstände, Correggios üppige Sentimentalität: alles dies fällt in dieselbe Zeit, da in Deutschland die Reformation mit scharfem Besen die ganze bunte Phantasmenwelt des Mittelalters hinwegstreifte. Es ist leicht, in Griechenland denselben Gang nachzuweisen. Die florentinische und umbrische Schule des 15. Jahrhunderts entsprechen der Periode des Phidias; die des Raffael, Correggio, der Venezianer der Richtung des Praxiteles und Skopas, wo mit der vollen Ausbildung der reizenden Form auch das Profane eintritt, und wie mit jenen die Reformation, so ist mit diesen die sophistische und sokratische Philosophie gleichzeitig.

In Deutschland gibt man die kirchlichen Stoffe auf, in Italien behält man sie bei und verkehrt sie. Der Katholizismus selbst, von der Aufklärung angesteckt und seinen Zerfall fühlend, versucht eine große Restauration, bei der ihm die Kunst wesentliche Dienste leisten soll. Das religiöse Ideal soll durch Mittel sehr moderner Art, durch stimulantia gerettet werden. Jene eigene feine Sinnlichkeit, welche mit der Trunkenheit sentimentaler Verzückung zusammenfällt, jene Vermischung von Magdalene und Pompadour, jene schuldige Unschuld, jene kokette Naivität, all jener Theatereffekt, der das spätere sechzehnte, siebzehnte, achtzehnte Jahrhundert bezeichnet, ist das Mittel, das der moderne Katholizismus aufbietet. Die Kirchenmusik wird zur Opernmusik, die ernste Glocke selbst lernt Menuett tanzen, dem Bildhauer stehen Balett-Tänzer und -Tänzerinnen, die Architektur lernt hüpfen, daß ihr die gewickelten Haare in die Lüfte flattern, Mätressen blicken schwimmend in lüsternen Tränen aus dem Rahmen und runzliche, vettelhafte Alte, heilige Hieronymus, Franziskus usw. schmachten mit der Verzückung begehrlicher Impotenz nach ihnen. Diese Periode, die berühmte große Zopfperiode, ist der Auflösungsgang des romantischen Ideals.

In Holland hatte der protestantische Geist im 17. Jahrhundert einen neuen Weg gesucht. Da ihm die transzendente Gestaltenwelt entzogen war, ergriff er die Wirklichkeit, zuerst die nächste, deren derbe Gegenwart nur die Idealität der Komik oder des traulichen Familiengeistes zuläßt. Ganz ebenso hatte im 16. Jahrhundert die deutsche Poesie der Überschwenglichkeit des romantischen Epos den plebejischen Ton der derben Volkslust, den Grobianismus eines Dedekind, den überschrecklich lustigen Zynismus eines Fischart entgegengestellt. Dies waren die Anfänge einer neuen Kunst, deren Inhalt die Wirklichkeit, nicht mehr das phantastisch bevölkerte Jenseits sein sollte, die Geschichte, nicht der Mythus. Aber es fehlte der Adel der Form, es fehlte die Idealität der ernsten Schönheit. Diese war nur von den Alten zu lernen. Der winterliche, zwiespältige deutsche Charakter, seine stille Tiefe bei roher Form sollte mit dem Geiste der antiken Plastik durchdrungen ein neues Kunstleben erzeugen. Schon einmal war die antike Form aus ihrem Grabe erstanden, um der verschlossenen Innigkeit des romantischen Gemüts zur schönen Erscheinung zu verhelfen; es war in Italien

im 15. Jahrhundert, als die Florentiner an diese reine Quelle zurücktraten, auf deren Schultern Raffael steht. Aber ungenügsam zupft und zerrt man an der antiken Form, gießt einen fremden, eitlen, modern-selbstgefälligen Geist in ihre gesunden Glieder und verkehrt sie endlich so, bis man sie wirklich mit sehenden Augen nicht mehr sieht. Die mißverstandene Antike ist eine Hauptbedingung des Zopfes.

Nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts geht von Deutschland aus die Reinigung der Kunst durch die Reinigung des Sinnes für die antike Form. Winckelmann erlöst uns von jenem Hohlspiegel, durch den wir die Antike gesehen hatten. Endlich erkennen wir in den Homerischen Helden wieder Menschen und nicht mehr renommistische Gardeoffiziere, ahnen und schauen wieder, was Natur sei, große Natur, Stil, Geist in Naturform, Weben und Sein im Mittelpunkte, Quellwasser, Milch des Lebens. Karstens, Wächter, Schick ergreifen mit kräftiger Hand, was Winkelmann entdeckt. Die Barbaren hatten zum zweiten Male die Alte Welt erobert. Die grobe deutsche Natur lernt endlich, was ihr das Schwerste ist, Form. Die deutsche Malerei des Mittelalters ist bewunderungswürdig in den zwei äußersten Seiten der Darstellung: Seelentiefe des Ausdrucks und liebevolle technische Vollendung des einzelnen; aber die Mitte fehlt, die Rundung, Fluß und Schwung großer Formen, die schöne Gestalt, kurz die Plastik. Was schon Giotto am Saume erfaßt, Fiesole trotz aller Transzendenz seiner Stoffe gefühlt, ja teilweise erreicht, Masaccio im Mittelpunkte mächtig ergriffen, das liegt in Deutschland noch dem Albrecht Dürer in weiter Ferne, die Skulptur streift näher daran in Peter Vischer. Aber welcher Unterschied auch zwischen diesem und dem beinahe um hundert Jahre älteren Ghiberti! Dann folgt Deutschlands tiefe Zerrüttung, indes das Leben der Nation in die innersten Teile zurückgetreten nur für rein geistige Taten aufgespart schien, bis endlich neue Keime die Eisdecke durchbrechen und Deutschland, spät, aber desto nachhaltiger und inniger, sein tiefes Gemüt mit der klassischen Form vermählt. Es war in der Poesie ebenso; die romanischen Völker, dem Naturell und der Stimmung, woraus die Antike hervorgegangen ist, nie ganz entfremdet, feiern die klassische Periode ihrer Dichtung schon im 16. und 17. Jahrhundert, während sie bei uns nach dem Ver-

fall der vom antiken Formgefühl so weit entfernten Poesie des Mittelalters in tiefer Roheit liegt. Wir sollten erst andere geschichtliche Aufgaben vollbringen; wir sollten, wie kein anderes Volk, entschlossen mit dem Mittelalter, dem Geiste phantastischer Transzendenz, brechen, die eigentlichen romantischen Stoffe, die auf diesem Geiste beruhen, lieber aufgeben als zur eleganten Form erheben und erst spät die Frucht der humanistischen Studien ernten, den gebildeten, mit der Wirklichkeit versöhnten freien Geist der modernen Zeit in die silbernen Schalen antiken plastischen Sinnes gießen. Erst im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts verschmelzt Goethe klassische Form und germanisches, romantisch vertieftes Seelenleben zur Einheit des modernen Ideals. Ebenso die bildende Kunst. Aber wer zuletzt lacht, lacht am besten. Die italienische Kunst liegt noch tief im argen; nur die Franzosen und Belgier sind uns gefolgt.

Inzwischen, es fehlte noch ein Schritt. Der Standpunkt der Antike ist nicht das Element, worin das Gemüt sich ganz gesättigt fühlen kann, dem seit dem Christentum und seiner Durchdringung mit der innigen Natur deutscher Völker eine neue Welt unendlicher Gefühle aufgegangen ist. Ganz hatten ohnedies die großen Dichter von dem Mißverständnis und von der falschen dogmatischen Anwendung der Antike sich nicht befreit. Ein kleines Endchen Zopfband war noch hängen geblieben. Man kennt das Kunsturteil der „Kunstfreunde“ in Weimar, ihre Mißachtung der Romantik, ihre Forderung plastischer Stoffe für die Malerei. Auch die Poesie war von der falschen Klassizität noch nicht ganz frei; Goethe meinte eine Achilleis dichten zu können. Etwas Canova, etwas Hofgeschmack des 18. Jahrhunderts, etwas Puder ist doch noch in manchen seiner Dichtungen. Eine Reaktion mußte erfolgen. Die romantische Schule trat auf, ein spätgeborenes Kind der eigentlichen Romantik, welche nicht vergessen konnte, daß sie in Deutschland, am Schlusse des Mittelalters unterbrochen, ihren völligen Abschluß nicht hatte vollbringen können; ein neues Mittelalter trat auf, aber kein wirkliches, ein in einem fremdartigen Geiste, dem modernen, reflektiertes künstliches Mittelalter: und darin lag das Kranke, daß man dies übersah, daß man ganz ins Mittelalter zurück wollte und kopfüber sich selbst in seine Kirche stürzte. Man begriff nicht, daß

es ebenso einseitig ist, das Mittelalter, wie es geht und steht, als das klassische Altertum mit Stumpf und Stiel erneuern zu wollen, daß unsere Aufgabe immer nur sein kann, von jenem den Gemütskern, die geistige Unendlichkeit ohne die Phantasmen, in denen sie sich verworren darstellte, von diesem die klare Form aufzunehmen und beide Elemente zur innigen Durchdringung zu führen. Wie die Poesie, so reklamierte nun auch die Malerei die Romantik: ein höchst notwendiger Schritt von unendlichen Folgen. Denn daß die alten Götter nicht wieder ins Leben zu rufen sind, daß eine ganze Welt, die neue Welt mit ihren Charakterfiguren, ihren schwärmerischen blauen Augen, die Geschichte mit all den Trachten und Formen, in denen sie sich darstellte, die deutsche Sage, der ganze Schauplatz der romantischen Poesien — sofern nur nicht die romantische Wunderwelt selbst mit ihrer Durchbrechung aller festen Formen, sondern der Glaube an jene Wunderwelt und der von ihm sehnsüchtig geleitete Mensch die Aufgabe war —, die deutsche Landschaft, kurz, daß ein unendliches Feld erst noch zu erobern war, wer sieht dies nicht ein? Aber auch hier dieselbe Verirrung. Das Mittelalter mit Haut und Haaren, seine Kirchen, seine Legenden, sein Mythus sollte erneut und dogmatisch als höchste Aufgabe anerkannt werden, blondlockige, vergißmeinnichtaugige Sternbalde wanderten nach Rom und Hr. Overbeck wurde katholisch.

Fassen wir nach diesem Spaziergange wieder vor unserem Gemälde Posten. Hier haben wir eine Frucht dieser Tendenzen, eine Beichte, ein Generalbekenntnis von Overbecks Künstlerleben.

Ich fasse die Sache jetzt an der Wurzel und sage: das Prinzip der Reformation, in der Kirche selbst nur unvollständig aufgestellt, von der Wissenschaft, von der Weltbildung durchgeführt, hat den Olymp des Mittelalters ein für allemal rein ausgeleert. Unser Gott ist ein immanenter Gott; seine Wohnung ist überall und nirgends; sein Leib ist nur die ganze Welt, seine wahre Gegenwart der Menschengeist. Diesen Gott zu verherrlichen ist die höchste Aufgabe der neuen Kunst. Die Geschichte, die Welt als Schauplatz des Herrn, die naturgemäße Wirklichkeit in scharfen, nicht romantisch schwankenden, festen Umrissen als eine Bewegung, worin sittliche Mächte Gottes Gegenwart verkündigen, wo „Himmelskräfte auf und nieder steigen und sich die goldenen Eimer reichen“, das ist

das Feld des modernen Künstlers. Wir kennen keine Wunder mehr als die Wunder des Geistes, diese innere Romantik bringe der Künstler in gediegenen, plastisch geläuterten Formen zur Erscheinung. Hiedurch ist die kirchlich-religiöse Malerei, die man sonst als den höchsten Zweig der historischen Malerei ansah, offenbar von dieser Stelle vertrieben, ja sie ist aufgehoben. Sind es ja doch schon dreihundert Jahre her, daß sie Todes verblichen ist, und nur mit galvanischen Reizen hat man ihr ein neues Scheinleben einzutreiben gesucht. Unter anderem mögen Madonnen und Heilige usf. immer noch vorkommen; man kann dem Künstler nicht vorschreiben, die Stimmung des katholischen Mittelalters mag ihn gelegentlich ergreifen, daß er einmal ein Heiligenbildchen malt, sowie er unter anderem auch einmal die alten Götter wieder auf einige Stunden bei uns einführen mag. Aber er stelle diese Aufgaben nicht als Prinzip auf. Er mag es, wenn er eine lebendige Leiche sein will. Unsere Kunst hat alles verloren und dadurch alles gewonnen; verloren die ganze Fata Morgana einer transzendenten Welt, gewonnen die ganze wirkliche Welt. Die Malerei des Mittelalters, wie sein Glaube, legte die ganze Erde in den Himmel hinüber, die unsrige zeige den Himmel auf Erden. Die Atmosphäre unseres Planeten ist für uns keine Geisterwohnung mehr, der Horizont ist gereinigt; keine Feen und Gnomen schimmern mehr durch den Nebel, keine Götter und Marien thronen auf abendroten Wolken: es ist Nebel, es sind Wolken, aber die Welt selbst rückt nun ins volle Licht, da vorher zwischen ihr und der Sonne eine zweite Körperwelt ihr das Licht entzogen, sie liegt aufgeschlagen vor uns, die Strahlen der Kunst können ihr bei, es ist Luft, Licht, offen. Daß, wer diese helle, klare Welt im Segen ihrer Götterkräfte darstellt, indem er das Gemeine, was bloß endlich an ihr ist, im Läuterungsfeuer der Phantasie ausscheidet, Gott nicht verherrliche, daß man nur entweder Gott oder die Welt, entweder die Idee oder die Wirklichkeit, entweder die Natur in der heiteren Regung großer Kräfte oder die Übernatur darstellen, entweder nur artistischer Naturalist oder Supranaturalist sein könne: wer dies behauptet, ist ein Manichäer, ein Künstlerpietist, ein Mensch, der nicht weiß, daß nicht bloß unsere Theologie, sondern unsere ganze Bildung längst über das Dilemma des Rationalismus und Supranaturalismus hinaus

ist, ja er ist ein Mensch, der keine wahre Religion hat. Denn wahre Frömmigkeit vertraut auf Gott, daß er bei uns und mit uns, daß er ein Geist sei, der nicht in sich bleibt und sich nicht verliert, wenn er seinem anderen sich ganz mitteilt. Meint ihr denn, das sei zufällig, daß wir einen Luther, einen Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Strauß haben? Das könne in der Wissenschaft eingeschlossen bleiben, sei nicht Symptom und Sprache unserer Gesamtbildung, fließe nicht in sie zurück und müsse auch in der Kunst durchbrechen? Ein großes Stück Geschichte verleugnen ist immer Wahnsinn. Verkenne nur dein Volk und was es getan, den Blitz des freien Gedankens auf seiner tiefgefurchten Stirne; geh nach Rom, um die ewig junge Antike zu verachten und das verwelkte Mittelalter zu verjüngen, laß dich von Rotstrumpf und Blaustrumpf mit abgestandenem Weihwasser sprengen: wir lassen die Toten ihre Toten begraben.

Unsere höchste Aufgabe ist jetzt das sogenannte profan-historische Gemälde nebst seiner Voraussetzung, Vorstudie oder wie man es nennen mag, dem edleren Genrebild. Robert war epochemachend. Menschen in gewöhnlichen, harmlosen Situationen, aber Menschen mit der Anlage der Größe: Dieser Bauernbursche ans Joch hingelehnt zwischen den gewaltigen Büffeln, es ist ein Cincinnatus in ihm verloren gegangen; diese hohe Frau mit dem Kinde auf dem Erntewagen, sie könnte Raffael zu einer Madonna sitzen. Es sind Genregemälde im historischen, hohen Stile gefühlt und komponiert, schwanger mit historischem Geiste. Man bringe solche Naturen in Handlung, und wir haben das historische Gemälde. Anfänge sind da, aber vereinzelt, noch keine Blüte, noch kein Schwung. Auf den historischen Bildern der Düsseldorfer Schule liegt noch bleierner Todesschlummer; die Münchener sind rüstiger, wiewohl sie mitunter etwas schwer an der gelehrten Garderobe des Mittelalters tragen; am meisten dramatische Spitze, aber theatralisch wie immer, haben die Franzosen. Doch es ist gut, daß wir nur erst den Weg gefunden haben. Das höhere Genre und das profanhistorische Bild warteten eigentlich bis jetzt auf ihre Geburt, sie sind von gestern. Anfänge sieht man im Mittelalter bei den Venezianern, bei Raffael, früher schon bei den Florentinern als Episode, da einer heiligen Handlung eine Gruppe von Zuschauern, Bildnisfiguren aus der

Geschichte, äußerlich zugegeben wurde, wie bei Masaccio, Ghirlandajo, Cosimo Roselli und anderen. Aber die Zeit war noch nicht gekommen. Der geschichtliche Geist konnte dem Mittelalter nicht aufgehen, die objektive Betrachtung, die er verlangt, setzt alle Vermittlungen der Kritik und der freien Universalität voraus, die erst der moderne Geist auf sich zu nehmen vermochte. Aber welche Welt, welche ungehobenen Schätze liegen noch vor uns! Nur ein Gebiet von hunderten: die deutsche Geschichte, die Hohenstaufen, die deutsche Heldensage! Wem müssen solche Stoffe nicht das Herz schwellen? Und da sollte keine Verherrlichung Gottes sein? Es handelt sich hier im Grunde ganz einfach um eine logische Kategorie. Wer behauptet, Gott werde von der Kunst nur gefeiert, wenn er und sein übersinnliches Reich in greifbaren Gestalten über der Erde und mirakulös in sie einbrechend dargestellt werde, der behauptet, der Geist müsse neben dem Körper selbst wieder als Körper bestehen, das Ganze müsse selbst wieder ein Teil sein. „Pantheismus! Ist der Mensch Gott?" Nein! Ein Maler führe eine große geschichtliche Szene aus, worin eine allwaltende sittliche Macht siegend oder zum Heldentode stärkend ihren Triumph feiert: so ist keine der einzelnen Gestalten, welche die ganze Komposition konstituieren, gleich Gott, aber das Gesamtprodukt der Handlung, zu dem sie zusammenwirken, und das unendlich größer ist, als jedes der mitwirkenden Subjekte, das ist — nicht Gott, aber ein Blatt aus dem Buche der Gottheit, ein Akt aus der Geschichte der Selbstbewegung Gottes. Es gibt keinen Sprung zu Gott. Das Absolute ist nur Anfang, Mitte und Ende aller der Vermittlungen, durch die es sich offenbart; Gott wirkt nur durch Organe. In Raffaels Schule von Athen ist kein einzelner Philosoph die ganze Philosophie, sie geht als Geist durch das Ganze, ist Prinzip und Fazit aller Glieder dieses hohen organischen Gebildes. Aber in den Fresken Hermanns in dem Universitätshause zu Bonn ist die Philosophie und die Theologie neben die großen Männer, in denen sie sich wirklich verkörpert, als die hohle und schattenhafte Figur einer Allegorie grobmaterialistisch hingesetzt.

Doch endlich genug der allgemeinen Reflexionen. Bei einem Kunstwerke kommt es auf die Form an, es ist nicht philosophisch, sondern ästhetisch zu richten, und was philosophisch unwahr, muß

in ihm als unschön zur Erscheinung kommen. Overbeck trägt selbst die Schuld, wenn wir mehr philosophisch, als ästhetisch zu Werke giengen, er hat einen Katechismus gemalt, er hat mit dem Pinsel eine Abhandlung geschrieben, er disputiert mit der Palette, wir antworten mit der Feder. Aber nehmen wir's einmal ästhetisch.

Daß die zwei Teile des Bildes keine Einheit haben, mußten wir oben aussprechen, und wir können jetzt hinzusetzen, daß sich der Meister hiefür nicht auf die Werke der alten Schulen berufen darf. Sie entschuldigt der Dualismus des Himmels und der Erde, in welchem eine verklungene Weltanschauung sich bewegte. Und doch wissen sie eine Einheit herzustellen, die wir auf diesem Bilde vergebens suchen. Durch wehmütigen Aufblick glühender Andacht sind gewöhnlich die irdischen Personen auf die überirdischen, durch freundliches Neigen nach unten diese auf jene bezogen, und in Raffaels disputa bildet der Nachtmahlskelch, die himmlischen Strahlen sammelnd, ein mystisches Verbindungsglied beider Welten. Nehmen wir nun beide Teile für sich und sehen zuerst nach dem oberen. Madonna thront, ein keusches, reines, bezauberndes Mädchen; das Kind, dieses wenigstens nach unten geneigt, lieb, rührend, zum Küssen. Hier zeigt sich Overbecks milder weiblicher Genius in seinem Elemente. Overbecks Stil sucht bekanntlich die Mitte zwischen Fiesole und Raffael; von diesem den Fluß und die Rundung, Freiheit der Gestalt, von jenem die keusche Schüchternheit, die selige Innigkeit, die Sabbatstille, den Rest typischer Gebundenheit und Herbe. Man möchte sagen, er suche den Raffael da zu ergreifen und festzuhalten, wo er in seiner florentinischen, noch etwas strengen Periode stand; aber Raffael hatte doch schon damals und von Anfang an mehr Männlichkeit und Sättigung, als Overbeck jemals erreichen kann und will. Sein Genius ist eine aufblühende Jungfrau, deren Knospe noch nicht ganz gebrochen ist, deren Formen verschämt vor der Schwelle zur Mannbarkeit innehalten. Welch schönen Anfang heiterer Entfaltung nahm dieser Geist in den Fresken der Villa Massimi! Wie mild und klar liegt der idyllische Duft auf jenem lieblichen Bilde: die Ankunft der Erminia bei den Hirten! Und welche Welt, welcher Reichtum von edlen Stoffen lag diesem reinen Streben aufgetan! Aber er beschließt, dieser schönen Welt Lebewohl zu sagen und sich in dumpfen Kapellen zu verriegeln.

Es sei denn; wer durchaus Mönch oder Pfaffe werden will — wir können's ihm nicht verwehren. Daß nun in diesem eng beschlossenen Kreise das Ideal der Madonna es sei, wozu diese Hand am meisten Beruf hat, begreift sich; zwar nicht die stolze Königin der Himmel, wohl aber die keusche Magd des Herrn, die schamhaft über dem Geheimnis ihrer Berufung sinnende Braut, ist ganz eine Aufgabe für seine kindliche Grazie. Ja, sie ist schön, diese Madonna, diese reine Taube sonder Galle. Und doch — es ist etwas darin, ich weiß nicht was, etwas Almanach, etwas Vielliebchen und Vergißmeinnicht. Es ist ein Zug, der in allen neueren Madonnen unverkennbar ist; man sieht ihnen eben eine Zeit an, wo es Stammbücher, viele Spiegel, Modejournale und Titelkupfer von Taschenbüchern gibt. Wie soll es auch anders möglich sein! Wie kann ein Mensch seine Zeit verleugnen! Die betende Madonna von Heinrich Heß in der Allerheiligenkirche zu München ist ein wunderliebliches, frommes Bild, und doch auch sie hat denselben Zug. Wir wissen einmal, es gibt keine menschliche Jungfrau, die zugleich eine göttliche, keine Empfängnis, die zugleich außer dem Naturgesetz wäre. Mag der Einzelne es glauben oder nicht: dies ist ganz gleichgültig; es ist in der Atmosphäre, er schlürft diese Bildung in jedem Atemzuge mit ein. Nun soll aber dennoch eine jungfräuliche Mutter dargestellt werden; wohlgemerkt nicht in dem rein sittlichen Sinne, wonach die wahre Liebe das Sinnliche adelt, die wahre Frau stets keusche Braut bleibt, sondern im kirchlichen Sinne eines Mirakels, einer unbegreiflichen Existenz. Diesen Zwang gegen das Zeitbewußtsein, diese Absichtlichkeit sollte man dem Bilde nicht anfühlen? Nein, eure Madonnen sind nicht Madonnen der alten Kirche; sie haben in den Stunden der Andacht gelesen, sie sind in einer Pension, in einer Töchterschule aufgewachsen, ein Jährchen wenigstens, ja sie trinken Tee, wenig, aber etwas. Diese hier hält ja gar eine Schreibfeder in der Hand; gebt acht, sie nimmt ein Blatt aus einem Album mit Rokokoarabesken am Rande und schreibt etwas aus Jean Paul darauf — nein, schönes Mädchen, ich glaube es nicht, daß dies Kind Ihr Kind ist, Sie sind zu sittlich, auch hat der Heilige Geist einen andern Geschmack, etwas derber; einen Zimmermann hätten Sie schwerlich geheiratet; vielmehr ein Ideal von einem sittlichen, höchst musterhaften jungen Mann, angestellt etwa beim Kirchen-

und Schulwesen, irgend einen Oberhofprediger, der Glockentöne geschrieben hat — den würd ich Ihnen empfehlen. Aber wie frevle ich! Das Bild ist doch so schön! Und ich habe doch recht; eine Madonna ist für uns eine Unmöglichkeit. Die alten Maler, ja die konnten es. Wie innig der einzelne an sie und den ganzen Mythenumfang der Kirche glaubte, war dabei nicht wichtig; die Forderung einer besondern Frömmigkeit an den Künstler ist in allen Zeiten lächerlich, und was Fiesole malen konnte, dankte er gewiß nicht den Gebeten und Tränen, mit denen er an die Staffelei trat. Daß die Weihe der Stimmung nicht fehlen darf, versteht sich, aber wie der praktisch-menschliche Charakter und die Innigkeit dogmatischer Überzeugung damit zusammenhängen, inwieweit das Ideal seiner ästhetischen Kontemplation auch die Persönlichkeit des Künstlers durchdrungen haben müsse, darüber muß man in seinen Behauptungen sehr vorsichtig zu Werke gehen, denn die Frage ist gar nicht einfach. Von dem alten, strengen, kirchlichen Giotto hat man mancherlei Anekdoten, worin er eben nicht sehr lammfromm erscheint; der andachtglühende Perugino war, wenn man auch von Vasaris Schilderung manches abzieht, ein Mann, der die Güter des Lebens wohl zu schätzen wußte, und die Maler der reifen Periode ohnedies waren samt und sonders Weltkinder. Allein wie locker sie leben und denken mochten: die Prinzipien, die Grundstimmung des Katholizismus hatten sie mit der Muttermilch eingesogen, wir neueren aber, Katholik wie Protestant, wir Kinder einer Zeit, wo es Fräcke und Krawatten gibt, haben die entgegengesetzte Stimmung in allen Nerven und Adern, und jede Mühe ist vergeblich, uns auf dem Wege der Überzeugung, der Dogmatik in jene zurückzuversetzen. Dahin kommt man nicht mit Dampfkraft, es ist aus und vorbei.

Aber gesetzt, man könnte; gesetzt, der reife, verständige Mann könnte noch einmal in alle naiven Illusionen seiner Jugend zurück: sollte er denn so unklug sein, dasselbe in der Kunst zu versuchen, wo er mit Meistern rivalisieren muß, die all den künstlichen Umweg nicht nötig, die alles von selbst beisammen hatten, was eine höchste Blüte kirchlicher Kunst bedingt? Können wir denn im besten Falle mehr erreichen als einen flüchtigen Nachglanz, eine löbliche Reproduktion dessen, was schöner und ursprünglicher schon dagewesen? Wer ist denn so töricht und stellt sich ohne Not in eine Kategorie,

in welcher er unerreichbare Nebenbuhler findet? Die religiöse Kunst sei in ihrer Entwicklung unterbrochen worden und unvollendet geblieben, wir sollen sie zur Reife bringen, meint Overbeck (S. 14). Daß ich nicht wüßte. Das fünfzehnte und der Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, die florentinische, umbrische, mailändische Schule, Raffael als Gipfel von allen, haben, was die Malerei irgend aus der katholischen Welt ziehen konnte, bis auf den Grund herausgezogen. Dieser Brunnen ist ausgeschöpft. Julians erneuerter Polytheismus konnte keinen Phidias und Polyklet mehr zeugen. Cornelius hatte es leicht, die offenbaren Verstöße des Michelangelo gegen das kirchliche Ideal in seinem Jüngsten Gerichte zu verbessern und zugleich alles Große dieses gewaltigen Werkes zu entlehnen. Es ist eine ganz tüchtige Nachahmung, aber verlorene Mühe, denn die Sache ist größer und ursprünglicher schon dagewesen, und was für jene Zeit recht und gut war, diese Lehre von der Verdammnis, ist für uns kraß und zurückstoßend.

Die Heiligen, welche Maria umgeben, sind in demselben schüchternen, frommen Tone gehalten. Viel Schönes; wie trunken andächtig der malende Lucas! Aber nichts, was trifft und packt, nichts Mächtiges. Die Männerköpfe Davids und Salomos erinnern an die herrlichen Gestalten auf Raffaels Theologie in dem oberen Halbkreise, aber die Schneide fehlt, sie sind matt und zahm. Es ist kastrierter Raffael: eine Manier, die sich überhaupt jetzt bei unseren talentvolleren Vertretern der religiösen Malerei zur kanonischen ausgebildet zu haben scheint. Es liegt auch so nahe. Raffael hat das religiöse Ideal zur vollen Schönheit entfaltet, aber ist auch schon in das Unheilige hinausgeschritten; so entlehnen wir den Fluß und Schwung seiner Formen, beschneiden ihn aber etwas, nehmen etwas Trockenheit und Timidität der älteren Schulen dazu, und wir bekommen das Rechte. So hat man weder Raffaels hohe, männliche Freiheit, noch die kräftige typische Strenge der Älteren, sondern jene eigene Reinlichkeit, Sauberkeit, Kostbarkeit, Gewiegtheit, der die Ecken der Männlichkeit fehlen. Wie lieblich schön sind die Kompositionen Heinles (für Fresken in einer Kapelle, sie waren in der Frankfurter Kunstausstellung im April zu sehen), die sieben Seligkeiten der Bergpredigt darstellend! Wie tief der Geist dieses Mannes ist, bewies auch eine Zeichnung, das Leben

der heiligen Euphrosyne nach der Art der alten Meister in fortlaufenden Szenen auf einem Felde entfaltend, voll epischen Gefühls, voll gemütlicher Heimlichkeit im tiefen Ernste. Aber wir können uns in diese so ideellen Formen, aus denen das Grobe der Wirklichkeit hinweggetilgt, das schroffe, volle Muskelleben, das Feuer der Männlichkeit in Schmiegsamkeit und Taubenmilde aufgelöst ist, nur künstlich hineinfühlen. Es ist eine Stimmung, wie sie ein Mädchen am Morgen der Konfirmation empfinden mag. Aber man wird älter, es kommen andere Tage, die Leidenschaft, der Drang des Lebens, die Erfahrung, und jener erste Tau der Sabbatgefühle kann so nicht bleiben, nicht wiederkehren.

Übersehen wir nun den unteren Kreis, die bunte Künstlergemeinde. Gegen die Anordnung der Gruppen haben wir schon einiges einwenden müssen, da von der kunstgeschichtlichen Bedeutung einzelner Meister die Rede war. Es war eine höchst schwierige Aufgabe, Richtung und Geist der einzelnen anschaulich zu machen. Dennoch wären dem Maler ganz andere Mittel zu Gebote gestanden, hätte er nicht das Heilige, auf welches die Künstler in verschiedenen Graden der Annäherung und Entfernung bezogen werden sollten, in einen Raum über ihn gestellt. Die streng kirchlichen Meister z. B. wären durch Versammlung bei einer Kapelle, ein Madonnenbild, um das sie beschäftigt, durch Gruppierung um einen Altar gewiß in ihrem Streben deutlicher zu bezeichnen gewesen, als es hier der Fall ist, obwohl ihre Vereinigung um Dante zu den glücklichen Gedanken des Werkes gehört. Doch sind Fiesole, van Eyck, Memling von dieser Gruppe getrennt und ihr entsprechendes Bestreben ist durch gegenseitige Begrüßung sehr mangelhaft angezeigt. Albrecht Dürer, dessen größte Leistungen doch auch in dem religiösen Felde liegen, ist durch seine ungefähre Stellung in der Nähe der obern Schale der Fontäne gewiß sehr oberflächlich charakterisiert und seine Gruppierung zu solchen, die ihm durch gleiche Übung der Kupferstecherei verwandt sind, ein sehr äußerliches Motiv. Am bestimmtesten ist das Bestreben der Bildhauer und der Baumeister zu erkennen, denn sie zeigen sich mit Gegenständen ihrer Kunst beschäftigt, an denen zugleich der Geist ihrer Erfindung durch den Grundriß einer Basilika usw. sich einfach hervorheben ließ. Die zwei Gruppen dieser letzteren Künstler gehören auch dem Rhythmus der Kompo-

sition, der Kraft der Farbe nach zu den schönsten des Bildes. Wie schön ist namentlich die Gruppe um Pilgram, wie zierlich sitzt der junge Franzose, wie ernst vertieft kniet der junge Engländer! Das Kolorit übrigens scheint mir sehr ungleich, von den kräftig brennenden venezianischen Farben des Vordergrundes kein Übergang zu der plötzlich schon im Mittelgrunde eintretenden Abdämpfung der Farbe durch die Luftperspektive, einem kreidigen und erdigen Tone, die Fleischfarbe ins Olivenfarbe und Bleigraue spielend. Doch darüber wird sich erst entschieden urteilen lassen, wenn das Bild gefirnißt sein wird, die Farben haben eingeschlagen. An Farbe wie Komposition ist die landschaftliche Ferne der Teil des Bildes, woran man die ungestörteste Freude haben kann. Italiens Berge, Linien, Luft, himmlische Bläue — wie hat der Künstler den Geist dieser Landschaft gefühlt! Und er kann ein solcher Zelot sein!

Wir haben aber von einer Hauptsache noch nicht gesprochen, von den Charakteren im unteren Plane. Sie sind, wie sich erwarten läßt, abgedämpft, abgeschwächt. Es sind keine Männer, sie sind nicht so keck, es zu sein, der dicke Himmel über ihnen drückt und lastet auf sie herab. Anders blickt ein Mann, anders strotzt ihm Muskel und Sehne von Kraftgefühl, anders tritt er den Boden, anders bewegt und wendet er sich im Bewußtsein seines Herrschergeistes, der Gottheit voll. Ist dies Dante, der hier spricht? Begeistert, eifrig erscheint er, seine Gesichtszüge sind zu erkennen, aber er muß krank gewesen sein, seit ich ihn das letztemal sah, er ist der zornige, grobe Mann nicht mehr, der die schreckliche Hölle gedichtet hat und einen Schmied in Florenz herumprügelte, weil er seine Verse schlecht sang. Da sitzt Michelangelo, tiefsinnend, wie er war, aber zahm, zahm ist er geworden, vom Fleisch gefallen, sein Feuerauge eingeschlummert, er macht wohl sein Testament? Albrecht Dürer, wer den hier ansieht, der vergesse nur vorher das Bild des deutschen Kernmannes in München, den ernsten, redlichen, fest auf sich ruhenden, tief in sich webenden und doch klar und bestimmt aus dem Bilde herausblickenden wunderschönen Männerkopf im Walde der nußbraunen Locken. Auch diese erkenne ich nicht wieder, sie haben so stark ins Rote gefärbt — und wie? Bemerken Sie denn auch? Der Mann schielt ja, recht eigentlich schielen tut er, was man so schielen nennt. Wie ist es aber möglich? Ist der

Pinsel ausgerutscht? Oder — doch halt, ich hab's, es fällt mir wie Schuppen vom Auge, dahinter ist etwas, ein Sinn, ein Gedanke, eine Idee — es ist eine Allegorie. Albrecht Dürer hat Weltliches und Geistliches gemalt, war ein ernster Mann zugleich und ein heiterer Patron: das eine Auge sieht nach der Kirche zu seiner Linken, das andere vor sich in die Welt. So wird es sich verhalten, man muß nur nicht oberflächlich betrachten, die Kunst hat tiefere Absichten, Ideen. Da sieht Peter Vischers Kopf heraus neben Niccolò Pisano, recht sinnig, andächtig, der breite knochige Kopf recht sauber beschnitten und reduziert, der volle Bart gestutzt, der Herkulesnacken geschmälert — nein, ehrlicher Rotgießermeister, so hast du selbst dich nicht abgebildet in deinem Sebaldusgrab! Das ist nicht der stämmige deutsche Mann, wie er, Hammer und Meißel in der Faust, das Schurzfell umgetan, breitschultrig, ehrenfest unter dem zierlichen ehernen Bogen steht!

Aber was soll das alles! Wir vergessen ja, daß wir ein religiöses, ein christliches Gemälde vor uns haben; im Hause des Herrn muß man leise und demütig auftreten, und du, lieber Kunstjünger, „magst zum Schluß als Hauptsumme festhalten, daß die Künste nur dann der Menschheit Heil bringen, wenn sie, den klugen Jungfrauen gleich, mit brennenden Lampen des Glaubens und der Gottesfurcht, in holder Demut und Keuschheit dem himmlischen Bräutigam entgegengehen, daß sie nur als solche wahre Himmelstöchter sind, nur als solche deiner Liebe wahrhaft würdig. Auch dürfen sie nur als solche den Segen von oben, ohne den kein Gedeihen denkbar ist, sich versprechen; denn unmöglich kann Gott ein Bemühen segnen, das nicht in Seiner Furcht gegründet ist. Ihm sei denn Ehre und Preis dargebracht durch unserer Hände Werk, in seinem Tempel, das ist in seiner Kirche hier auf Erden, damit wir einst in Ewigkeit ihn loben mögen mit seinen Engeln und auserwählten Heiligen im Himmel. Amen!"

Amen. Ich gehe hinein zu den Gipsabgüssen, zum Torso des Ilyssus, ich will mir seine gewaltigen heidnischen Arme und Schenkel ansehen und mir wird besser werden.

(Zuerst erschienen in den Deutschen Jahrbüchern für Wissenschaft und Kunst, Jahrg. 1841, Nr. 28, S. 109 ff.; dann in des Verfassers Kritischen Gängen, 1844, I, 2, S. 163—206.)

Zustand der jetzigen Malerei.

Daß in Deutschland (und in Frankreich, seit es von der deutschen Romantik ergriffen worden ist) die Malerei neuerdings einen Aufschwung genommen habe, der uns berechtigt, von einer modernen Epoche dieser Kunst zu reden, ist eine anerkannte Sache. Aber es ist schwer zu bestimmen, in welchem Stadium sie sich jetzt befinde, ob noch in dem der Lehrjahre oder schon im Übergang zu den Meisterjahren. Fast könnte man geneigt sein, zu sagen, sie sei vor der Zeit aus der Schule gelaufen, habe sich die Meisterschaft angemaßt, unglücklicherweise haben die ersten Proben Glück gemacht, und nachher habe sich doch gezeigt, daß der Meister noch nicht genug gelernt gehabt habe; sie gleiche frühreifen, altklugen Kindern und greisenhaften Jünglingen, wie sie unsere Zeit hervorbringt, und sie solle nur erst zusehen, daß sie wieder von vorne jung werde, um dann erst mit Ehren zu altern. Zugeben muß man gewiß, daß der Schwung, das Leben, das man hoffen durfte, als Karstens, Wächter, Schick, als später die Romantiker Overbeck, Schnorr, Veit, Cornelius, Schadow mit ihren ersten Werken hervortraten, sich immer noch nicht einstellen will und bereits so lang auf sich hat warten lassen, daß ein Kleinmütiger alle Hoffnungen aufgeben könnte. Zerstreutes Talent zwischen aufgespreizter Unfähigkeit, zersplitterte Vortrefflichkeit zwischen unendlich vielem Halben, Schiefen, Armseligen; unendliche Vielheit, deren Vereinzelung kein inneres Band zusammenhält, keine Einheit in der Mannigfaltigkeit, kurz nichts Gemeinsames, kein großer Zug, der bei aller Selbständigkeit der einzelnen alle durch Nationalität und Geist der Zeit verbundenen Kräfte nach Einem Gesetze gleichmäßig mit sich fortrisse, und ebendaher keine Gemeinsamkeit zwischen den Künstlern und dem Volke, oder umgekehrt, wie man will. Der Ursachen dieser Stockung gibt es ebenso viele, als unsere Zeit Eigenschaften hat; wo man sie irgend anfassen mag, so stößt man auf ein Hindernis der Kunst, und gerade da am meisten, wo der Unkundige nach dem Augenscheine die meiste Pflege finden wird. Wer sie alle aufzählen wollte, der müßte ein großes Gemälde der Zeitgebrechen entwerfen, und

der Zensor würde mit dem Schwamm zur Seite stehen und dafür sorgen, daß der Pinsel nicht allzu kühn werde.

Fassen wir, statt uns auf dieses bedenkliche Unternehmen einzulassen, nur den reinen Tatbestand ins Auge und nennen die offenbaren Hauptübel, an welchen eine in ihrem ersten Auftreten so frische Jugend krankt. Wir sehen zuerst nach den Stoffen der Kunst und decken die Wurzel des Siechtums auf, die allgemeine unendliche Unsicherheit in der Wahl der Gegenstände. Wo irgend in der Vergangenheit ein großes Kunstleben blühte, da schöpften alle höheren Zweige der einzelnen Künste aus Einer, ein für allemal gegebenen, gemeinsamen Quelle von Stoffen, und diese Quelle war nichts anderes, als die Substanz des Volksgeistes. Die Kunst stellte dar, was in aller Herzen gegenwärtig lebte, worin jedes Bewußtsein den Kern alles Daseins fand. Die Kunst traf im Volksgeiste und dieser traf in der Kunst sich selbst wieder an. Der Grieche bildete Götter und Heroen, und was waren diese anderes als die verklärte Phantasiegestalt der sittlichen und sinnlichen Kräfte seines Volkes? Der Italiener, der Deutsche im Mittelalter bildete und malte die Gestalten des christlichen Mythus, und was war dieser andres als das magische Spiegelbild des Gemüts, dem seine innere, noch verschlossene und weltlich nicht durchgebildete Unendlichkeit aufgegangen war? Die Zeit der Rückkehr zu antiken Gegenständen und Formen suchte in der heiteren Sinnlichkeit der alten Fabelwelt ein entsprechendes Gegenbild für den frischen Weltsinn, das Behagen im Dasein, das die Völker fühlten, als sie soeben dem Geist einer finstern Askese entwachsen waren, und so subjektiv und unhistorisch auch im 16. und 17. Jahrhundert das Altertum zubereitet und zugeschnitten wurde, es war doch ungleich mehr inneres Verständnis, Wärme des Gemeingefühls mit dieser verschwundenen lachenden Welt vorhanden als in unserm gelehrten und freudlosen Jahrhundert, so wie die Schauspieler auf Shakespeares Bühne die alten Helden in Federhut und Pumphosen gewiß viel antiker spielten als die unseren in ihrer archäologischen Garderobe. Wo aber diese Zeit den bereits ausgelebten christlichen Mythus noch auszubeuten fortfuhr, bestrafte sich dieser Widerspruch mit der Gegenwart und dem Bewußtsein des Jahrhunderts alsbald durch eine entstellende Einmischung der weltlichen Stimmung in den

geistlichen Stoff, durch den Ausdruck der Üppigkeit und Empfindsamkeit. Aber auch der antike Stoff blieb freilich immer ein geborgter, da doch ein für allemal Zeit und Volk in der Kunst mit vollem Recht sich selbst ausgeprägt sehen will. Die Kunst verließ ihre Stelle, rückte nach dem Norden, und zum erstenmal trat die nächste, unmittelbare Wirklichkeit mit der Behauptung des vollen Anspruchs auf eine Stelle unter den Kunststoffen auf. Der Niederländer malte derbe Volkslust und behagliches Bürgerleben, und was war das Anderes als das Ebenbild des tüchtigen, wohlbestellten und bequemen Daseins seiner Nation? Der Franzose der Revolutionszeit gieng ins klassische Altertum zurück und malte römische Helden; theatralisch genug, aber der revolutionäre Wille traf sich und seinen straffen Entschluß in dieser Kunst wieder an. Also immer und überall, wo Kunstleben war, hatte es seine Wurzel im Bewußtsein der Nation und nahm daraus seine Stoffe.

Nun, und was malen denn wir? Wir malen alles und noch einiges Andere. Wir malen Götter und Madonnen, Heroen und Bauern, so wie wir griechisch, byzantinisch, maurisch, gotisch, florentinisch, à la Renaissance, Rokoko bauen und nur in keinem Stil, der unser wäre. Wir malen, was der Welt Brief ausweist; wir sind der Herr Überall und Nirgends. Da ist keine Mitte, keine Hauptgattung, kein Hauptgericht zwischen all den Zuspeisen, Süßigkeiten, Zuckerbäckereien, unter denen die Tafel seufzt. Reflektierend und wählend steht jetzt der Künstler über allen Stoffen, die jemals vorhanden waren und sieht den Wald vor Bäumen nicht. Dies ist das bedenkliche Prognostikon unserer modernen Kunst. Niemals fragte man in einer schwungvollen Periode der Kunst, was denn darzustellen sei? Das war ein für allemal ausgemacht, man wußte es nicht anders, es war durch das gemeinsame Bewußtsein des Volkes und der Künstler gegeben, und dieser durfte nur in den gegebenen Reichtum hineingreifen. Unsere Kunst ist entwurzelt, sie flattert bodenlos in den Lüften, weil sie nicht eine absolut gegebene Welt von Stoffen mit der Substanz des Volksbewußtseins gemein hat; sie ist heimatlos, ein Vagabund, der alles kennt und kostet und dem es mit nichts Ernst ist, unsere Kunst ist der Verstorbene, der Semilasso, der Vergnügling, kurz der Fürst Pückler-Muskau.

Hüten wir uns wohl, ihr allein die Schuld davon beizumessen; böte nur die Zeit ein fruchtbares Erdreich, sie könnte und müßte Wurzel schlagen. In der Zeit selbst liegt das Übel. Ich fasse es in der Mitte und sage: unsere Zeit hat keine Gegenwart, sondern nur eine Vergangenheit und eine Zukunft. Wir ringen nach neuen Lebensformen; sind sie erst da, so wird die Kunst ihren Stoff haben. Denn, so Gott will, so werden es Formen sein, worin die absoluten Bedingungen aller Kunstdarstellung, Charakter, Individualität, Natur sich wieder regen dürfen. Es wird wieder Helden geben, und sie werden hoffentlich keinen Frack, keine Krawatte tragen; es wird Gelehrte und Beamte geben, die zugleich Männer sein und nicht auf zehn Schritte nach Akten- und Schulstaub riechen werden; es wird Menschen geben, die lachen und singen und tanzen und denen man nicht in jedem Zug ansieht, daß hinter der nächsten Ecke ein Polizeidiener steht. Aber gut Ding will gut Weil. Da nun die alten Stoffe ausgelebt, neue aber noch nicht gegeben sind, die Kunst jedoch inzwischen die Hände verlangend schon ausstreckt, was soll sie denn in dieser kritischen Zwischenzeit tun? Die Hände in den Schoß legen kann sie und soll sie nicht. Also herumtüpfeln an X. Y. Z., herumnaschen an allen dagewesenen Stoffen und in keinem zu Hause sein? Das scheint die traurige Konsequenz. Aber laßt uns sehen, ob denn wirklich nichts anderes bleibt.

Hat denn wirklich unsre Zeit keine Substanz, unser Bewußtsein keine Heimat, unser Wille kein Pathos? Wohl, er hat es; aber es ist ein Pathos der Zukunft. Wir sind nicht tot, aber wir sind eingepuppt, dick eingesponnen, und wir fangen an, uns zu regen, um auszuschlüpfen. Dies ist nun freilich für den Künstler ein schlechter Trost; künftige Taten kann er nicht malen, und gegenwärtige gibt es nicht. Indessen halten sich diejenigen, die noch so viel gesunden Takt haben, abgelebte Stoffe von der Hand zu weisen, in dem ehrenwerten aber untergeordneten Zweige der Genremalerei an die Rechte alter volkstümlicher Zustände, deren schöne, aber dem Untergang geweihte Unmittelbarkeit der Kunst noch einige Wassertropfen auf die zur Scherbe verlechzte Zunge gießt; sie suchen die Völker auf, deren naive Sitte und Tracht noch nicht von der alle Welt beleckenden Kultur ereilt ist. Allein es wird nicht lange dauern, so wird das alles weggemalt sein; ich sage: weggemalt, denn diese naiven Zu-

stände sind, so hörte ich es von einem Düsseldorfer Freunde treffend ausdrücken, wie die Unschuld: der Moment ihrer Entdeckung ist ihr Ende. Wird sich erst das sittliche Leben der Menschheit eine neue Gestalt gegeben haben, so wird mit dieser auch eine würdigere, dem Maler willkommene äußere Erscheinung gegeben sein, und diese wird dauern, wird standhalten. Wir können z. B. in der Tracht, die ja hier ein so wesentliches Moment ist, drei Formen oder Stadien unterscheiden. Die erste Form ist die Volkstracht. Sie ist, wie das Volkslied, instinktmäßig entstanden und wird instinktmäßig festgehalten. Das Instinktleben des Geistes hält aber gegen die eindringende Bildung und die koketten Reize ihrer würdelosen Tracht niemals stand, so wenig als die Jugendträume gegen die Erfahrung; und wenn man Blut weinen möchte beim Anblick des Palikaren, der zum Fes, zur goldgestickten Jacke, zum Gürtel voll kostbarer Waffen, zur Fustanella einen Regenschirm, Halsbinde und Glacéhandschuhe trägt: es hilft alles nichts. Das geht alles weg, wie die Frühlingsblüte. Die zweite Hauptform ist die Mode; sie entspricht dem Standpunkte der Reflexion, des verständigen Denkens, und ist daraus hervorgegangen; sie ist phantasielos, eitel, vor dem Spiegel erfunden, durchaus bewußt und berechnet, nivellierend gegen alle Völkerindividualitäten gemäß der abstrakten Verstandeskategorie der Allgemeinheit, und endlich absolut veränderlich, denn die Reflexion ist wesentlich unruhig, zupft und nörgelt immer und will stets aufs neue zeigen, daß sie die bewußte und absichtsvoll wählende Schöpferin ihrer Formen ist. Aber der dritte Standpunkt, der nicht ausbleiben kann, ist der der Idee oder des vernünftigen Denkens, d. h. der klaren Einsicht in die der organischen Form und ihrem hohen Adel, zugleich aber den klimatischen und nationalen Bedingungen wahrhaft entsprechende Form, in welcher die Natürlichkeit der Volkstracht sich durch die Vermittlung der Kunst in höherer Weise wiederherstellt. Die Natur wird aus dem Bewußtsein, in das sie eingesunken ist, wieder hervorgehen und mit Bewußtsein festgehalten werden; der Gang ist, wie in aller Bildung, der Fortschritt von der kunstlosen Natur zu der naturlosen Kunst und dann die Rückkehr zu einer Natur, welche zugleich Kunst ist. Ebenso wird es sich im Staate, in der Sitte verhalten. — Da nun jene Stoffe in die Länge nicht vorhalten, so bleibt als weiterer Boden, auf dem der Künstler in Er-

wartung besserer Zeiten sich einstweilen ansiedelt, die Landschaft, die Tierwelt. Wie weit die Kultur auch gegen diese Gebiete ihre Marken vorschieben mag, ganz sind sie nicht zu zerstören. Die ewige Sonne wenigstens kann man uns nicht nehmen, die Luft nicht zensieren, den Bäumen und Wellen ihre polizeiwidrigen geheimen Gespräche nicht untersagen, die Vögel des Himmels nicht numerieren und nach Sibirien schicken. Allein auch dies ist zwar ein sehr ehrenwerter, aber doch immer ein untergeordneter Zweig der Kunst; sie will einen schlechtweg bedeutenden Stoff, eine Hauptgattung als Mitte und Halt für ihre Seitenrichtungen, einen Stamm für ihre Äste.

Was bleibt denn aber, wenn das alles noch keinen hinreichenden Inhalt gibt? Das bleibt, woraus die Zeit selbst ihre großen Lehren für die Zukunft nimmt; der unendliche Stoff bleibt, aus dem die werdelustige Zeit die Kraft zu neuem Leben schöpft: die Vergangenheit, die G e s ch i ch t e. Wir wollen wieder Geschichte haben, und darum ist die Geschichte, die da war, unsere Nahrung. Für niemand mehr als für die Deutschen gilt es, daß ihr Grundmangel und Erbfehler ihr u n g e s ch i ch t l i ch e r Charakter ist. Wir innerliches und transzendentes Volk haben es bisher noch nicht verstanden, E r f a h r u n g e n zu machen; wir waren überall und nirgends zu Hause, wir sahen nach den Vögeln, indem man uns den Stuhl unter dem Leibe wegzog. Endlich fangen uns die Augen an aufzugehen, wir studieren Geschichte. Das heißt nicht: wir studieren, wann man in England die Wölfe ausrottete, oder wie viele Seelen das Hausruckviertel zählt; nein, es heißt: wir leben uns in die großen kritischen Momente der Geschichte ein, in die Glanzblicke, wo die bewegende Seele des Völkerlebens auf die Oberfläche hervortauchte; es heißt: wir fassen jede Wissenschaft, und die abstrakteste, die Philosophie, zuerst, im weltgeschichtlichen Sinne und holen ihre versäumte Anschließung ans Leben nach. Dies ist unser Pathos, dies die Stelle, wo uns die Gottheit erscheint. So tue denn die Kunst desgleichen; sie male immerhin Götter, aber u n s e r e Götter, die Geister der Geschichte, und sie wird nicht kalte Bewunderung weniger gelehrter Kenner, nicht den unreinen Beifall weniger Zeloten des Mittelalters zum Danke haben, sondern sie wird die Herzen ihres Volks erschüttern, sie wird kein Fremdling mehr sein, sondern ihre Heimat haben, wo das gegenwärtige Bewußtsein der Menschheit sie hat.

Ich habe in diesen Blättern*) schon mehr als einmal, jedoch in anderm Zusammenhange, auf diese höchste Aufgabe der jetzigen Kunst hingewiesen. Meine frühere Entwicklung gieng vom metaphysischen Standpunkte aus; sie untersuchte, ob der Maler, wie unsre neukatholischen Romantiker wollen, auf dem Standpunkte der Transzendenz stehen solle, und behauptete mit Nachdruck den der Immanenz; d. h. sie verlangte, daß uns der Maler den Gott, der wahrhaft gegenwärtig in der Geschichte und ihrem unzerreißbaren Zusammenhang sich offenbart, nicht den Gott, der in Mirakeln von außen hereingreift, zur Erscheinung bringen solle. Darum handelt es sich, wenn man die Propheten, die Engel, den ewigen Juden in Kaulbachs Zerstörung Jerusalems tadelt, nicht um den Gegensatz zwischen historischer Richtigkeit und zwischen Poesie, wie ein Berichterstatter über dieses Gemälde in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung (März 1842, Nr. 64) meint. Ich ergänze aber jetzt meine frühern Bemerkungen durch die Berufung auf das Verhältnis der Kunst zum Leben, zum nationalen Bewußtsein. Weil der Standpunkt der Transzendenz, wie ich früher nachwies, an sich ein falscher ist, so haben wir ihn verlassen, und weil wir ihn verlassen haben, so rührt uns der Künstler nicht, der den göttlichen Geist der Geschichte nicht in der Geschichte selbst darstellt, sondern herauszieht und neben sie hinkleckst. In der Tat kann dieses Werk Kaulbachs den besten Beweis davon abgeben, wie unsere Künstler noch keinen festen Boden haben. Kaulbach wählt mit dem Takte des Genies diesen erhabenen Stoff, als fühlte er die Bestimmung in sich, der Malerei ihren neuen, allein wahren Weg zu weisen, und in der Ausführung verderbt er ihn, indem er den ungeheuren geschichtlichen Geist, der so mit Flammenschrift in ihm leuchtet, daß es wahrlich keiner mythischen Nachhilfe zu seiner höhern Deutung braucht, in visionärer und legendenhafter Weise auffaßt. Überhaupt wie wenig haben unsere Künstler noch die Aufgabe der neuen Kunst begriffen! Welche ungehobenen Schätze liegen in der Zeit der Völkerwanderung, im Mittelalter, in jenem Kampfe seiner mit sich entzweiten Seele, des Kaisertums und Papsttums, in der Reformationszeit und noch im Dreißigjährigen Kriege! Es ist in der Poesie, wie in der Malerei; uns fehlt noch das historische Drama. Goethe betrat im Götz die

*) S. hier oben S. 24 und 26.

Bahn, aber sein weicher und weiblicher Geist nötigte ihn auf andere Wege; Schiller bemächtigte sich der großen Aufgabe, keine Poesie hat noch die Nation so ergriffen wie sein Meisterstück, der Wallenstein, sein Schwanengesang, der Tell; aber der Tod rief ihn ab. Auf diesem Wege und keinem andern blühen neue Lorbeeren, wir warten noch auf unsern Shakespeare. So sieht man auch in der Malerei Anfänge, und dann verschwindet der Faden wieder. Cornelius ist nicht auf der Bahn fortgegangen, die er in seinen herrlichen Zeichnungen zum Nibelungenliede betreten hatte. Die deutsche Heldensage nimmt unter den echt geschichtlichen Aufgaben, die unserer jetzigen Malerei gesetzt sind, einen der ersten Plätze ein. Ich werde Gelegenheit finden, ein andermal diese Behauptung zu begründen, und es wird mir leicht sein, den Einwurf zu beantworten, wie ich gegen mythische Stoffe mich so eifrig erklären und doch diesen so nachdrücklich empfehlen könne. Wer die Nibelungen und Gudrun kennt, wird mich zum voraus verstehen. Nachher ist Cornelius Mythenmaler geworden, und je mehr er selbst innerhalb dieser Sphäre, in der Zerstörung Trojas besonders (die freilich als ein Moment der griechischen Heldensage, worin er die außerweltlichen Personen aus dem Spiele lassen konnte, unter die glücklicher gewählten Stoffe gehört) sein mächtiges und gesundes Talent bewiesen hat, desto mehr ist zu bedauern, daß er seinen wahren Beruf nicht zu erfassen wußte. Welche Kräfte sind an sein Jüngstes Gericht verschwendet! Ja verschwendet, denn welchen Genuß kann mir ein Kunstwerk gewähren, das mir die krasse Dogmatik verschwundener dunkler Jahrhunderte aufdringt und mir erst, nachdem ich mit allen Kräften über die Empörung gegen den rohen Stoff Meister geworden bin, eine abstrakt formelle Bewunderung des Geleisteten erlaubt? Und dagegen beruft sich der Maler doch nicht gar auf Michelangelo? Wie sonderbar! Michelangelo malte den Stoff, den damals alle Welt glaubte, bei dessen Vorstellung jedem Zeitgenossen das Blut in den Adern gerann, und Cornelius malt denselben Stoff dem kritischen neunzehnten Jahrhundert. Da sitzt es ja eben, und hier muß deutlicher als irgendwo Sinn und Wahrheit meiner Behauptung in die Augen springen. Sehr muß ich bedauern, daß ich die Fresken des wackern Schnorr in der Residenz zu München nicht anders als flüchtig gesehen habe, da ich mit dem Volksschwarm durchgejagt

wurde, wie es in dieser höflichen Stadt zu geschehen pflegt. Schnorr hat sich ganz in dem Felde niedergelassen, das der neuen Kunst ein für allemal angewiesen ist, in der Heldensage und Geschichte des Vaterlandes. Peter Heß bewegt sich in der neuern Kriegsgeschichte; ein Stoff, der jedoch mit richtigem Takte, wie geschichtlich bedeutend auch der einzelne Gegenstand sein mag, zum Genre gerechnet wird, weil es der modernen Form der Kriegführung an aller künstlerischen Idealität mangelt; man betrachte z. B. das Meisterwerk der Schlachtenmalerei, die Alexanderschlacht in Pompeji; man sehe, wie hier die Spitze der Entscheidung im unmittelbaren Zusammenstoß der beiden königlichen Führer sich zusammendrängt; man erwäge dann, wie durch die jetzige Mechanisierung des Kriegs dem Feldherrn nur die Intelligenz, nicht die sinnliche Mittätigkeit, dies in aller Kunst wesentliche Moment, zufällt: so wird man sich einleuchtend überzeugen, wie vieles dem modernen Schlachtenbild zum historischen Gemälde fehlt. Im allgemeinen erscheint die Münchner Schule gegenüber der Düsseldorfer gemäß dem südlichen Charakter unbefangner, derber, saftiger, energischer. Die Düsseldorfer zeigten von Anfang an keine geringe Gabe von Sentimentalität und die entsprechende Neigung, ihre Stoffe beim lyrischen Dichter zu holen, einen musikalischen Klang des Gefühls zur breiten drastischen Ausführung des historischen Gemäldes auszupressen: eine echt moderne Erscheinung und nur in einer so aller festen Basis beraubten Kunstperiode möglich. Die Sentimentalität läßt sich nicht gern mit dem Leben ein, das Getümmel der Welt dünkt ihr unedel, die Flucht aus derselben, die Zustände des in sich brütenden Gefühls, die Stille der Einsamkeit, der Tod handlungsloser Ruhe erscheinen in ihr idealer. Diese abstrakte Idealität bedarf zu ihrer Ergänzung der einseitigen Realität; Naturalismus und Komik sind durch die sentimentale Stimmung als ihr Gegensatz schon an sich gefordert, wie in der Poesie bei J. Paul. Daher steht Schrödter dieser Schule so wohl an; wenn man nur nicht — ohne seine Schuld — auch ihm anfühlen würde, daß wir in einer Zeit leben, welcher Spaß und Lachen nicht recht von der Leber geht. Bendemann scheint geneigt zu sein, in jenem hinsterbenden Schlummerleben der Wehmut zu beharren. Auf eine höchst erfreuliche Weise hat Lessing angefangen, aus der tatenlosen, trauernden Innerlichkeit sich heraus-

zuarbeiten, das Epos der Geschichte aufzuschlagen und Taten der Männer darzustellen. Zwar in seinen Ezzelino kann ich mich nicht ganz finden; der Stoff ist am Ende doch zu obskur, um mit solchem Aufwande behandelt zu werden, auch will mir der Tyrann mehr soldatenmäßig als heroisch vorkommen, was ihm bei aller Wildheit doch nicht fehlen sollte. Eine ganz glückliche und zeitgemäße Wahl aber ist sein Hus vor der Konstanzer Versammlung. Ich wünsche ihm Glück zu neuen Bahnen, und wenn erst seine volle Kraft in dieser Richtung sich ergießt, so wird sich auch seine übrigens so meisterhafte Landschaft von einem höchst störenden Zusatze reinigen, der geradezu als Verirrung eines noch unreifen Triebs in ein fremdartiges Gebiet, eine Ablagerung am falschen Orte, als eine historische Gicht des Landschaftmalers anzusehen ist. Ich meine seine novellenartigen Staffagen. Als schlagendstes Beispiel hievon kann uns sein treffliches Waldstück mit der uralten Eiche dienen, unter dem Namen „die tausendjährige Eiche" bekannt, in Frankfurt in Privathänden befindlich. Eine tiefe Waldschlucht im Gebirge; an jähem Absturz zwischen zerklüftetem, von wuchernden Waldkräutern bedecktem, von einer Quelle durchrieseltem Gestein steht eine uralte Eiche zwischen stämmigen hohen Buchen und verschlingt die weit ausgreifenden knorrigen Äste mit diesen zu einem dichten Laubdach, durch das kaum ein Blick des Himmels dringt. Durch die Stämme verliert sich der Blick in der tiefen Bläue des fernen waldigen Grundes. Eine unendliche Waldeinsamkeit; man meint den feuchten Geruch der Moose zu riechen, hallende Töne, Sausen und Weben, den Hammerschlag der Berggeister in der Tiefe zu vernehmen, und es ist, als müßte das Herz an diesem König der Bäume, dem ehrwürdigen Zeugen eines gewaltigen elementarischen Lebens, diesem uralten Waldgreis, an dessen unbewegtem Scheitel Jahrhunderte vorübergiengen, den Anteil nehmen, den es an einem ehrwürdigen, das gewöhnliche Maß unsers Geschlechts weit überdauernden Menschenleben nimmt; ja wir sind jetzt geneigt, das dumpfe Gedränge der hinfälligen kleinen Menschen diesem gediegenen, um die zerrüttenden Leidenschaften des heißen Menschenherzens unbekümmerten, kühlen und stillen Walten bauender Naturkräfte gegenüber gering zu schätzen, dem wir doch zugleich etwas von einer menschlichen Seele leihen. Aber was schleicht sich zwischen unsere Betrachtung? Welches frostige und un-

zeitige Grübeln stört unsere Empfindung? An der Eiche ist ein Muttergottesbild, vor ihm knien betend eine Dame und ein Ritter in wohlgewählter romantischer Garderobe; sie scheinen auf der Reise zu sein, denn zwei Pferde, ebenfalls sorgfältig umhängt mit ritterlichem Reit- und Reisezeug, trinken am Bach. Was wollen diese Leutchen? Sind sie nur so unterwegs, oder hat der Ritter die Dame entführt und beten sie nun für das Glück ihrer Liebe, liegt vielleicht eine bestimmte Novelle zugrunde, oder ist es freie Phantasie, oder — oder? Kurz, wir grübeln, statt zu genießen; der ästhetische Eindruck der Landschaft als Landschaft ist aufgehoben, die Staffage zieht anspruchsvoll das Interesse auf sich, das ungeteilt jener gehören sollte, und der Künstler hat sein eigenes Werk entzweigeschnitten. Ich weiß wohl, was man mir einwenden wird und erörtere daher hier einen Punkt, den ich in einer frühern Anzeige zu untersuchen versprach. Man wird mir die kleine Abschweifung verzeihen.

Die elementarische Natur mit dem Pflanzenreiche erscheint dem menschlichen Bewußtsein durch eine dunkle Symbolik des Gefühls als ein objektiver Widerschein seiner eignen Stimmungen. Der Äther scheint die Erde mit Liebe zu umarmen, stolz steigen die Berge, in Sturm und Wasserfall grollt etwas wie menschlicher Zorn, durch die Bäume geht ein halbverständliches Flüstern, im Morgen haucht frisches Kraftgefühl, im Abend Ruhe und Sanftmut. Es liegt im Wesen des Geistes, sich selbst in der Natur, seiner Mutter, wieder zu suchen und so die zerfallnen Pole des Universums wieder zu einigen, die Urperson herzustellen. Der Zauber des Landschaftgemäldes hat in dieser Übertragung seinen Grund; die Natur spricht, sie tönt uns als verhallendes Echo unsrer Seele. Es beruht aber dieses Geheimnis der landschaftlichen Stimmung auf einem Akte, der als eine Einheit zweier Momente zu fassen ist. Das erste ist ein Leihen; denn da wir uns wohl bewußt sind, daß die Natur, das stumme Reich der Notwendigkeit, nichts von den Gefühlsbewegungen des subjektiven Lebens weiß, so müssen wir ihr eine Teilnahme an diesen erst unterlegen. Nicht, als ob wir dies mit Reflexion wie ein Geschäft vornähmen; mit dem Augenblicke, wo wir die Natur vom ästhetischen Standpunkt anschauen, ist sogleich auch jene Unterschiebung da, denn wir sehen in allem den Menschen. Doch fühlen wir, obzwar dunkel, recht wohl, daß dies ein bloßes

Leihen sei, und dies ist das andere Moment. Wir geben aber darum dieses Leihen nicht auf, sondern wir vollziehen nun die Vorstellung, welche logisch ein Widerspruch, ästhetisch aber vom größten Reize ist, als ob die Natur zu gleicher Zeit eine die Stimmungen des menschlichen Gemüts vorbildende oder wiederholende Seele in sich berge und dennoch in ungetrübter Objektivität und Gesetzmäßigkeit nicht um die Schmerzen des subjektiven Lebens wüßte. Dies ist die Einheit, worin jene beiden Momente wieder ineinander aufgehen. Die schöne Natur gemahnt uns daher, wie solche menschlichen Zustände, in welchen die Kämpfe der Freiheit, des Selbstbewußtseins noch schlummern oder zur Ruhe zurückgekehrt sind. Daher liebt die Landschaftsmalerei mehr ruhige und große als stürmische Naturszenen; auch die letztern bringen auf uns einen Eindruck hervor, als sähen wir die Kämpfe der moralischen Welt *ohne* die Schmerzen des Selbstbewußtseins darin abgebildet. Daher die Rührung und Wehmut, das Sentimentale, was in aller landschaftlichen Stimmung liegt, daher umgekehrt der Hang der sentimentalen Poesie zur Landschaftsmalerei; daher hatten die Alten keine Landschaft, weil sie, selbst noch fest im ruhigen Gleichgewicht des Geistes- und des Sinnenlebens, sich nicht nach dem Frieden der Natur als nach einem verlorenen Gute sehnten.

Der eigentliche Inhalt des Landschaftsgemäldes ist demnach ein Widerschein des subjektiven Lebens im Reiche des objektiven Naturlebens. Jetzt wird ein Landschaftsmaler von Lessings Denkart sagen: gut, und eben weil ein Anklang menschlicher Stimmung in der Landschaft liegt, so hebe ich nur die durch jene dunkle Unterschiebung in sie gelegte Seele noch ausdrücklich hervor, indem ich eine Staffage hinzugebe, welche ganz im Sinne der in der Landschaft herrschenden Stimmung komponiert ist; ich sage nur dasselbe, was ich in der ganzen Landschaft in objektiver Natursprache sage, deutlicher auch in subjektiver menschlicher Sprache; ist es der Mensch, der eigentlich der Landschaft ihre Stimmung erst leiht, so ist es ja ganz in der Ordnung, die Landschaft mit Menschen zu beleben, welche, in irgendeiner bedeutenderen Situation begriffen, den Zuschauer erinnern, daß die Natur ihre tiefere Bedeutung für den Geist eben nur dem Geiste dankt. Dieser Schluß aber ist genau das Gegenteil des Richtigen. Denn gerade das Ineinandersein der oben genannten zwei

Momente ist das Spezifische der landschaftlichen Stimmung: ein Gefühl, daß ich der Landschaft ihre menschliche Seele bloß leihe und ein trotz diesem Gefühl fortgesetztes Leihen. Gibt nun der Künstler zur Landschaft eine Staffage, welche durch eine bedeutendere Situation die Aufmerksamkeit auf die Vorgänge des menschlichen Lebens hinüberlenkt, so erinnern wir uns plötzlich, daß Gemüt und Geist nur im Menschen zu suchen sind, und jenes Leihen hört auf, unser Interesse ist mit einem zuckenden Stoße auf eine andere Seite hinüberversetzt, wir bekümmern uns um die Schicksale des Menschen und nicht mehr um seine bewußtlose Naturumgebung. Aus dem Reich der Notwendigkeit sind wir in das der Freiheit geworfen, und indem dennoch jenes den ursprünglich beabsichtigten Anspruch auf unsere vorzügliche Teilnahme fortbehauptet, so gehen wir zwischen zwei widersprechenden Stimmungen hinüber und herüber und werden dadurch verdrießlich. Es sind zwei Sprachen, zwei Mittelpunkte in einer Darstellung, die einander aufheben. Im Landschaftsgemälde ist das eigentliche Subjekt die Natur, nicht der Mensch; tritt dieser mit dem Anspruch darin auf, daß wir uns für ihn interessieren, so hat das Gemälde zwei Subjekte, und die Einheit, d. h. das Kunstwerk, ist aufgehoben. Mag diese Staffage noch so sehr im Sinne der Landschaft komponiert sein, dies macht keinen Unterschied; denn wo einmal das menschliche Tun und Treiben in den Vordergrund tritt, kann die Landschaft zwar immer noch das untergeordnete Interesse eines verhallenden Nachklangs der menschlichen Handlungen in der Natur, aber nimmermehr das Hauptinteresse für sich in Anspruch nehmen, und indem das Kunstwerk doch Landschaftsgemälde zu sein sich die Miene gibt, hat es sich selbst das Spiel verderbt. Die Staffage muß daher durchaus *anspruchslos* sein, sie darf den Menschen nur in Zuständen darstellen, in welchen er, fern von moralischen Zwecken und Kämpfen, harmlos das elementarische Leben gleichsam durch sie hindurchziehen läßt und in ihm aufgeht: ruhig Gelagerte, Wandernde, Hirten und Jäger, die im steten Umgang mit der Natur selbst etwas von ihrer Unmittelbarkeit annehmen. Namentlich sei die Kleidung nicht preziös und erinnere nicht zu augenscheinlich an die künstlichen Bedürfnisse der menschlichen Gesellschaft. Daß Lessing auf diese ein Gewicht legt und die Kleiderkästen des Mittelalters sorgfältig ausbeutet, liegt teils in der Vor-

liebe der neuern Schulen für mittelalterliches Beiwerk überhaupt, teils aber in den novellenartigen Motiven seiner Staffage. Im Städelschen Institut befand sich an Ostern 1841 noch ein Waldstück, wo ein Ritter in voller Rüstung an einem Brunnen sitzt und sein Pferd saufen läßt; eine ganz störende Beigabe. In der Kunstausstellung ein weiteres Waldstück von ebendemselben, dunkel und düster, von ergreifender Wirkung: im tiefen Waldesdunkel ein Köhler an einem Kohlenhaufen, der Wind braust hinein und weht den qualmenden Rauch nach dem Walde; soweit war die Staffage höchst lobenswert. Nun hält aber ein Ritter (oder Bandit?) zu Pferde vor dem Kohlenhügel, er scheint den Köhler etwas zu fragen; was will er? Ist es der Ritter, dem dieser Köhler dient, ist es ein Räuber, der nach Beute fragt, oder was? Wir besinnen uns auf ein genreartiges, oder balladenartiges Motiv, und das Landschaftsgefühl als solches ist aufgehoben. Ein zerstörtes Raubschloß in wilder Landschaft, noch rauchend, im Vordergrund ein getöteter Räuber, schwankte ebenfalls zwischen Novelle und Landschaftsbild.

Man hört für eine solche Erhöhung der Landschaft in das Genre oder die Historie häufig noch ein anderes Moment geltend machen. Die getrennten Zweige der Malerei in einer höhern Gattung zu vereinigen, Historie oder Genre und Landschaft zu verschmelzen, erklärt man für ebenso lobenswert als überhaupt jedes Streben, getrennte Glieder eines Ganzen organisch zu verbinden. Als ob nicht jedes Menschliche und so auch jeder Zweig der Kunst gerade in seiner Trennung und Selbständigkeit groß würde! Je selbständiger jeder Zweig, je individueller, desto vollkommener stellt er in seiner besondern Art das allgemeine Wesen der ganzen Gattung dar. Dadurch ist keineswegs ausgeschlossen, daß der einzelne Zweig die andern in untergeordneter Weise wirklich in sich aufnehmen könne. So wie eine anspruchslose Zugabe aus der Menschenwelt der Landschaft wohl ansteht, so dem geschichtlichen Bilde eine landschaftliche (wenn nicht architektonische) Umgebung. Allein wo das eine Zweck und Hauptsache ist, muß notwendig das andere zurücktreten, sonst ist alle Einheit zerrissen. Am ehesten könnte man von einem Gleichgewichte beider Seiten im Genregemälde reden, weil dieses zwar menschliche Zustände, aber am liebsten solche, worin der Mensch mehr als Naturwesen denn als moralisches Wesen erscheint, zu

seinem Gegenstande wählt und daher billig der landschaftlichen Umgebung eine bedeutende Stelle einräumt. Allein die Situation aus der Menschenwelt ist doch hier der eigentliche Zweck, und die Landschaft, obwohl sie sich bedeutender ausdehnen darf, als bloßer Wohnort der menschlichen Wesen Nebensache. Jene Vermischung verschiedener Zweige ist ein Fehlgriff unreifer Kunstperioden. So wurde in der Zeit, da die Landschaft als selbständiger Zweig sich eben erst ausgebildet hatte, von Caracci, Domenichino, Poussin, Claude Lorrain eine Staffage aus der Heroensage, dem Göttermythus, dem Alten Testamente für ganz wesentlich angesehen: die Nabelschnur des historischen Gemäldes, welche die Landschaftsmalerei, so Bedeutendes sie auch bereits leistete, als Erinnerung an ihren Ursprung noch mit sich schleppte. Koch und Reinhard in Rom sind Ableger dieser alten Schule; beide haben die Einheit ihrer schönsten Kompositionen durch eine zu bedeutende Staffage zerstört. Koch liebte mythische Szenen. Ich kenne unter Anderem eine zwar nicht ganz vollendete treffliche Landschaft von ihm, im besten Geiste des Theokrit komponiert, im Mittelgrunde Hirten, aus deren Mitte soeben Ganymed entführt wurde, der nun auch mit dem Adler mitten im Himmel baumelt. Hier und in all den Nymphen, Faunen usw. dringt sich außer dem bisher ausgeführten Einwurf noch ein neuer weiterer auf: der Standpunkt des Mythus und der der Landschaft sind an sich unvereinbar. Der Kern jeder Naturmacht war in der Anschauungsweise der Alten eine Person, der Himmel Zeus, das Meer Neptun usf., und jede Begebenheit in der Natur war Handlung einer solchen Person. Diese Vergötterung der Natur war aber keineswegs aus demselben Bedürfnis sentimentaler Sympathie entstanden, aus welchem wir Neuern der Natur eine fühlende Seele unterlegen. Jene göttlichen Naturwesen hatten immer zugleich politisch-sittliche Bedeutung, die Begebenheiten der Natur wurden als ihre Handlungen stets auf Schicksale der Staaten oder Familien oder heroischen Individuen bezogen, und gerade weil der Grieche, selbst Natur, sich nach der Natur gar nicht sehnte, lebte sie für ihn nur in dem Sinne, daß er hinter ihr seine Götter suchte. Nun blieb natürlich keine Landschaft mehr übrig, nachdem man alle ihre Bestandteile vergöttert hatte. Warum sollen nun wir, die wir gerade durch die Entgötterung der Natur eine Landschaft haben, uns gewalt-

sam in jene Vergötterung zurückversetzen und so eine Anschauungsweise in das Landschaftsgemälde einmischen, die es aufhebt? —

In einer andern, durch eine Radierung bekannten Landschaft hat sich Koch ungewohnterweise ganz in die romantische Stimmung versetzt: wilde nordische Seeküste, aufgeregtes Meer, Wetterhimmel, eine gotische Burg im Hintergrunde auf zackigem Felsen phantastisch ragend, vom Blitze seltsam beleuchtet. Man mag sich gern denken, so unheimlich wildes Land wäre ganz eine Heimat für dunkle, altersgraue nordische Sagen, für tolle Hexenschwärme; so möge des blutigen Macbeth Burg an der schottischen Küste gestanden haben. Und wirklich, es fehlt sich nicht, am Ufer steht Macbeth mit den drei Hexen, und fern um die Burg schwebt ein Hexenschwarm wie ein flatterndes Band durch die Luft. Die dunkeln Gefühle, welche die Landschaft als solche anregen wollte, sind also recht handgreiflich herausgezogen und uns vor die Nase hingesetzt; glücklicherweise ist zwar hier die Landschaft so stark, daß die Personen fast verschwinden, und doch muß sie jeder, der etwas Ganzes schauen will, über Berg und Tal fortwünschen. — Reinhard gefällt sich in derselben Überladung; Taten des Herkules, biblische Szenen und dergleichen stören uns in seinen echt antik gefühlten Landschaften. Einmal gieng er so weit, daß er in eine Landschaft von ruhiger Stimmung geradezu eine Staffage von unruhig dramatischer, ja peinlicher Wirkung hineinzwängte: ein Mann schlafend in einem Nachen, der gerade im Begriff ist, von den Wirbeln eines jähen Wassersturzes ergriffen zu werden, ein Jäger am Ufer hat einen erlegten Rehbock zu Boden geworfen und ruft ihm in Verzweiflung zu; ein andermal: ein Wald, worin Wölfe einen Mann zerreißen u. dgl. Hier hebt die quälende Teilnahme am menschlichen Lose alle landschaftliche Stimmung geradezu auf. Sonst mag man immerhin auf einem Landschaftsgemälde Menschen darstellen, die von furchtbaren Naturerscheinungen Not leiden, wie vom Sturme usf., doch sparsam und nicht mit starker Hervorhebung ihrer Kämpfe, sonst entsteht ein Genrebild, und da das Ganze doch noch Landschaft sein soll, eine Aufhebung der Einheit. Wenn nun aber gerade in der neuesten Zeit, da doch die Landschaft sich längst in ihrer ganzen Selbständigkeit ausgebildet hat, diese Vermischung wieder einzureißen droht, so liegt der Grund davon in nichts anderm, als in jenem Wurme, woran unser ganzes

Leben und so auch unsere Kunst krank liegt, in der Reflexion. Der suchende, abwägende Verstand ist mit einer einfachen Wirkung nicht zufrieden, es soll noch etwas Apartes, etwas Bedeutungsvolles, etwas recht Tiefes hinzugegeben werden; so sagt man denn, was schon in der Landschaft gesagt ist, noch einmal durch eine prätentiöse Staffage, klebt auf das Erste ein Zweites hinauf und ruht nicht, bis das Werk verbästelt ist. Womöglich muß dann noch die beliebte Allegorie mithelfen, wie z. B. in Lessings berühmter Abendlandschaft der Priester, der das Sakrament für einen Sterbenden trägt, uns höchst absichtsvoll und philosophisch zu sagen scheint: seht, dieser Abend ist eine Allegorie vom Lebensabend des Menschen, das hat der Künstler wohl gewußt, er ist nicht versteckt, er ist ein Schalk, er weiß, was er will, er hat Ideen. Zum Schlusse habe ich nur noch geltend zu machen, daß selbst eine anspruchslose Staffage nicht jeder Landschaft ansteht, daß völlige Abwesenheit des beseelten Lebens, höchstens etwa eine Erscheinung aus dem Tierleben, in vielen Landschaftsbildern durch die Stimmung des Ganzen gefordert ist, und unter diese gehört keines mehr als Lessings tausendjährige Eiche. Hier ist gerade Einsamkeit, ganz unbelauschtes, d. h. nur vom Zuschauer außer dem Bilde belauschtes Weben mächtiger Naturkräfte das Grundgefühl.

Was hier über die Staffage gesagt ist, gilt ebenso von der Architektur. Diese darf und soll allerdings eine Rolle in der Landschaft spielen; die mathematisch geordneten Linien des Gebäudes treten mit der unbewußt schweifenden Architektur der Erdbildungen in einen für das Auge höchst wohltätigen Gegensatz, und da der Mensch in der anspruchslosen Bedeutung eines an die Natur hingegebenen und gebundenen Wesens allerdings in der Landschaft aufzutreten hat, so sehen wir auch gerne sein an die gegebenen tellurischen und klimatischen Bedingungen sich anschmiegendes Obdach. Die Baustile giengen ja aus einer Phantasie hervor, die unverkennbar ihre Formen aus der umgebenden Natur nahm. Die griechische Architektur mit der vorherrschenden horizontalen Linie erinnert sogleich an die breit und bequem hingelagerten Gebirgsmassen des Südens, der spitzig aufstrebende gotische Stil an die zackigen und phantastisch getürmten Bergformen des Nordens, seine Ornamente an eine dornige und stachliche Vegetation, an Tannenzweige usf.; er hat

durchaus einen winterlichen, die südliche Bauart dagegen einen sommerlichen Charakter. Auch liegt es ganz nahe, die Kuppel des Pantheons mit der Krone der Pinie, gotische Türme mit Fichten zu vergleichen. Aber der Landschaftsmaler hüte sich wohl, seine Gebäude in reinlicher Neuheit darzustellen, wie dies die sogenannte historische Landschaft liebte, es wird dadurch das Landschaftsgemälde alsbald zum Architekturgemälde. Das Landschaftsgemälde, das ein für allemal die Natur zum Subjekte hat, fordert Gebäude, welche die Natur bereits in ihren Bereich hereingezogen hat, indem sie ihnen die Spuren ihrer Zufälligkeit, ihres elementarischen Charakters aufdrückte, vom Alter gebräunt, halb zerfallen, von Vögeln umkreist, die in dem Werke der Menschenhand wie in ihrem Eigentum nisten usf. Man wird leicht finden, wie weit ich in diesen Bemerkungen mit dem zusammentreffe, was der einsichtsvolle Schnaase in seinen niederländischen Briefen über das Wesen der Landschaft sagt. Sein Ausdruck, das Landschaftgemälde stelle die Erde als Wohnsitz des Menschen dar, soll ungefähr dasselbe sagen, was ich oben ausführte, ist aber der Mißdeutung zu sehr ausgesetzt, um glücklich heißen zu können.

Diese Abschweifung über die Landschaft hat uns wirklich von unserm Wege nur scheinbar entfernt, sie hat uns zuletzt auf den kranken Fleck unserer heutigen Kunst zurückgeführt, auf die Reflexion, welche, statt ein bloßes Moment in der Schöpfung der Phantasie zu sein, sich als Prinzip hervordrängt. Wir leiden alle an ihr und mangeln des Ruhms, den wir haben sollen vor der Sinnlichkeit, der Phantasie, der Idee, der Tat. In ihr und in nichts anderem liegt der Grund jener Zerfahrenheit und Tausendfältigkeit von Stoffen, in denen unsere Kunst sich zerstreut. Ja, so weit ist es gekommen, daß man froh daran sein muß, wenn in dieser unendlichen Unsicherheit nicht geradezu Stoffe gewählt werden, welche künstlerisch schlechtweg nicht darstellbar sind. Wie häufig werden Erzählungen, deren ganze Spitze in einem bestimmten, nur durch die Sprache darstellbaren Gedanken liegt, als Stoffe malerischer Darstellung behandelt! Ich sah z. B. gemalt, wie Sokrates in hohem Alter noch das Saitenspiel lernt und dem Alkibiades, der sich darüber verwundert, zur Antwort gibt, man dürfe sich nie schämen, zu lernen. Retzsch, der von Grund aus affektierte Manierist, zeichnet Hamlets Monolog: „Sein

oder Nichtsein", und der sonst erfreuliche Zeichner Sonderland nimmt unter seine Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtern Uhlands „Hans und Grete" auf, wo doch der ganze Akzent auf einem epigrammatischen Witzworte ruht, was nie der Maler, nur der Dichter sagen kann. Und wie leicht ist es doch einzusehen, daß das Kunstwerk, das immer sich selbst erklären soll, nur Szenen darstellen kann, deren ästhetische Bedeutung in einer auf die Oberfläche der menschlichen Erscheinung ganz heraustretenden Leidenschaft liegt, nie aber solche, wo es sich um bestimmte Begriffe in bestimmten Worten handelt! Es fehlt nur noch, daß man malt, wie Newton das Gesetz des Falles berechnet, was auch schon vorgekommen ist. Von all dieser Taktlosigkeit, dieser Bodenlosigkeit kann nun aber den Künstler nichts besser heilen, als wenn er sich endlich überzeugt, daß alle Kunst nur da groß wurde, wo sie ohne Zweifel und Skrupel sich in den vollen Strom derjenigen Stoffe warf, welche ihr der Geist des Volks und Zeitalters zuführte, wo sie ihre beste Kraft auf diejenigen Gegenstände verwandte, in welchen der Nation das Absolute erschien. Die Bildung der Völker, des protestantischen deutschen Volks wenigstens, ist aber jetzt dahin gelangt, daß ihr das Absolute nicht über den Wolken, sondern als bewegende Seele der Weltgeschichte erscheint, und somit sind wir wieder da angekommen, wovon wir ausgiengen.

Wo nun aber die Kunst nicht fest und saftig in einem fruchtbaren und objektiven Boden wurzelt, da kann sie es auch zu keinen bedeutenden F o r m e n bringen, und dies ist das andere Hauptübel, an dem sie in unsern Tagen daniederliegt. Wir haben es zu einer großen formellen Leichtigkeit gebracht, die aber, getrennt vom bedeutenden Gehalte, in Leichtfertigkeit und sogar in Dürftigkeit umschlägt. Naturbeobachtung, Übung, Studium der Antike, das alles macht noch nicht den Meister großartiger Formen. Wodurch sind denn die alten Maler so grandios in Gestalt, Bewegung, Gewandung, Komposition? Woher nahm schon Giotto bei aller Härte die eindringende, schlagende Wahrheit in den Grundzügen menschlicher Affekte? Woher Masaccio jene Würde im runderen Flusse der Gestalt, in der Entfaltung und bedeutungsvollen Zusammenordnung der Gruppen jenen Ernst, jenen ehrfurchtgebietenden Adel? Was beschleunigte von da an den beflügelten Schritt der italienischen Malerei zu der

Höhe der idealen Formen, wo ein Raffael, ein Michelangelo steht? Waren es die einzelnen Mittel der technischen Bildung, subjektive Virtuosität, Belauschung der Wirklichkeit, erneuerte Kenntnis der alten Plastik und wie diese formellen Momente alle heißen mögen, welche so wichtig und doch für sich allein so unwichtig sind, sondern Kraft und Wirkung nur aus dem, im Mittelpunkte lebenden, gestaltenden Geiste nehmen? Und was war dieser Geist anders, als die strenge Vertiefung in die Sache, Erfüllung der Brust mit dem großen Gegenstande, der in aller Herzen lebte? Dieser Gegenstand war der Kreis göttlicher und verklärter irdischer Gestalten, in deren Tun und Leiden jenes Zeitalter den absoluten Inhalt der Weltgeschichte anschaute. Das Mittelalter kannte keine andere Form, das Drama der Geschichte zu deuten; es war das allgemeine Pathos der Zeit, die immanenten Mächte des sittlichen Lebens in einen idealen Raum hinauszuverlegen, von wo sie als goldene Gestalten, als durchsichtige Leiber auf das Diesseits herüberwirken, während dieses, das nun seinen Schwerpunkt außer sich hat, hingeschmolzen in Wehmut sich zu ihnen hinübersehnt; der Künstler war davon erfüllt wie sein Volk, und dieses wie er. Jeder verstand, jeder fühlte seine Bilder, und es kann von wahrem Kunstleben gar nicht die Rede sein, wo nicht das ungelehrte Volk die Werke der Kunst genießt als sein Eigentum, als eine Welt, die sein inwohnender Geist durch den Künstler geschaffen. So von substantiellem Gehalte erfüllt, so im Einverständnisse mit dem Volke, das nur starke, einfach große und wahre Formen versteht, vermochte der Künstler auch, seinen Stoff absolut darzustellen, d. h. an der sinnlichen Erscheinung, die er als Gefäß für ihn zunächst aus der unmittelbaren Wirklichkeit aufnahm, alles Kleine, Zufällige, Unklare zu tilgen, und so jene unsterblichen Bildungen zu schaffen, die wir den hohen Stil nennen.

Dies ist die fruchtbringende Wahrheit, welche uns die Geschichte der Malerei bei dem Volke, das im Mittelalter einen dem Wesen dieser Kunst wahrhaft normativ entsprechenden Entwicklungsgang durchlief, dem italienischen, mit hundert Stimmen zuruft. Ich weiß wohl, daß eine nicht kleine Partei gerade die entgegengesetzte Folgerung aus diesem Schauspiele zu ziehen gewohnt ist, daß sie behauptet, wir sollen, weil die Italiener gerade in diesen Stoffen groß waren,

mit Verleugnung unseres ganzen Zeitbewußtseins, eben dieselben wählen, während ich vielmehr folgere, wir sollen sie darin nachahmen, daß wir unsere Stoffe aus derselben Quelle schöpfen, aus dem lebendigen und gegenwärtigen Geiste der Zeit und Nation.

(Zuerst erschienen in den Deutschen Jahrbüchern für Wissenschaft und Kunst, Jahrg. 1842, Nr. 138 ff., dann, 1844, in der 1. Auflage der Kritischen Gänge des Verfassers, I, 2, 207—234.)

Kunstbestrebungen der Gegenwart.*)

Niemand schien bisher weniger geneigt, die Ansichten über die neuere Kunst und ihre Aufgabe, welche aus der Betrachtung der vergangenen Perioden und ihrer Vergleichung mit der Gegenwart unwiderlegbar hervorgehen, mit dem philosophischen Kunsthistoriker zu teilen, als die Künstler selbst; um so freudiger begrüßen wir die erste befreundete Stimme, die hier aus dem Gebiete der produktiven Kunst uns entgegenkommt. Die kleine Schrift hat bekanntlich gleich nach ihrem Erscheinen vieles Aufsehen gemacht und denjenigen Widerspruch erfahren, welchen jede Wahrheit zu gewarten hat, die kräftig in das Dunkel verjährter Vorurteile und bequemer Denkträgheit blitzt. So schrieb man von Rom in der Allg. Zeitung, man bedaure, daß der Verfasser den düsteren Religionsstreit in die heitere Welt der Kunst hineingetragen habe; als ob er nicht umgekehrt vielmehr den finsteren Fanatismus aus ihr verbannen, die verbleichten Gebilde einer ausgelebten Phantasie, um welche sich die Theologen noch streiten, aus ihr ausscheiden wollte. In das Kunstblatt hat der sonst billige und besonnene Kugler**) zu meinem Befremden eine sehr boshafte Kritik aufgenommen, deren Verfasser, ohne auch nur eine Ahnung von einer Bewegung der Kunst im Geiste der Zeit und im Unterschiede vom Geiste früherer Zeiten zu haben, die mancherlei Konfusionen, die in diesem Schriftchen mitunterlaufen, sich auf eine feine und bissige Weise zunutze macht. Hallmann bedarf freilich in vielen Punkten, daß man seine Gedanken erst ordne und zurecht-

*) Von Anton Hallmann, vormals Königl. Preuß. Hofbauinspektor. Berlin, Buchhandlung des Berliner Lesekabinets. 1842.

**) Nach dem neuerdings im Kunstblatt erschienenen Sendschreiben von Kugler an seinen Mitredakteur Förster über die Bilder von Gallait und de Biefve zweifle ich nicht mehr, daß der Letztere diese Kritik aufgenommen hat; denn Kugler spricht hier ein gesundes Verständnis der Aufgabe der modernen Kunst aus, er begreift zu gut, wie sie sich aus dem aristokratischen Bann unpopulärer Ideale zum Geschichtlichen und Demokratischen zu bewegen hat, als daß er jene Beurteilung Hallmanns in gut Overbeckischem Geiste hätte billigen können.

bringe, aber dem Strauchelnden hat nicht der Blinde den Weg zu zeigen. Uns ist das Büchlein um so willkommener, da es durchaus den Stempel jener Naivität trägt, welche samt aller ihrer Unklarheit und logischen Verwirrung an echten Künstlern so liebenswürdig läßt. Wir werden allerdings dem Verfasser oft widersprechen müssen; er ist nicht durchaus mit sich und der Zeit im reinen, der Grundgedanke zieht sich nur wie der rote Faden durch sein Gewebe, verliert sich oft zwischen Widersprüchen, Borussianismen, Berlinismen, tritt aber dann auch wieder hell und glänzend hervor. Die Nachsicht, die sich der Verfasser für seine stilistische Unvollkommenheit erbittet, hat er in der Tat sehr in Anspruch zu nehmen, er steht nicht nur mit dem Ausdruck, sondern auch mit der Satzbildung, der Konstruktion, mit allen Teilen der Grammatik, selbst mit Rechtschreibung und Interpunktion auf einem ziemlich gespannten Fuße; wo er aber warm wird, scheint ihm auch die Sprache leichter zu werden, und er bewegt sich in einer Fülle von originellen Vergleichungen lustig vorwärts.

Es sind einzelne, ungleichzeitig entstandene Aufsätze, der erste in Berlin, der zweite in Rom, der dritte wieder in Berlin, der vierte in Dresden geschrieben; sie verbinden sich aber durch die Einheit der Grundidee, wie sie nach Anlaß, Ort und Zeit verschieden sein mögen, ganz von selbst zu einem Ganzen.

Der erste dieser Aufsätze, „Kunstzustände" überschrieben, beginnt mit einer Anklage gegen die Unselbständigkeit, den Nachahmungsgeist der gegenwärtigen Kunst, das Urteilen nach vergleichenden, aus der Vergangenheit genommenen Maßstäben. Da nun S. 3 ausdrücklich von dem systematischen Abrichten zur Nachäffung in den Kunstschulen die Rede ist, so erwartet man, diese Anklage, welche zunächst gegen die formelle Bildung unserer Künstler geht, weiter ausgeführt zu sehen. Allein man sieht bald, daß dem Verfasser eigentlich eine andere Anklage vorschwebt, der Vorwurf gegen unsere Zeit nämlich, daß sie immer noch nicht begreifen will, wie der Inhalt ihrer Kunst, das ästhetische Ideal überhaupt für sie ein anderes sein müsse als das Ideal vergangener Kunstperioden. Hier ist also zwischen Inhalt und Form (ihre höhere Einheit könnte dabei immer festgehalten werden) nicht gehörig unterschieden, und dies rührt wohl daher, daß der Verfasser, obwohl er alle Künste, insbesondere auch die Malerei im Auge hat, doch vorzüglich als Baukünstler spricht.

In der Baukunst nämlich kann nicht gefragt werden, was gebaut werden soll, die Aufgaben sind durch Kirche, Staat, Privatzwecke vorgeschrieben; darin sind sich alle Epochen der Kunstgeschichte gleich. Wohl aber kann zwischen dem Gehalte, d. h. der Bestimmung eines Gebäudes in der Form oder dem Stile ein ungeheurer Widerspruch entstehen, wenn Formen, welche die geistig anders bestimmten Zwecke eines Zeitalters mit sich brachten, auf ein modernes Gebäude angewendet werden, wie wenn z. B. eine christliche Kirche nach dem „Schema eines griechischen Tempels" gebaut wird, und der Verfasser tut daher sehr wohl, gegen das Dressieren der Schüler auf tote Formen verklungener Weltalter zu eifern. Allein ganz anders wendet sich die Sache bei der Skulptur und noch mehr bei der zeitgemäßesten der bildenden Künste, der Malerei. Hier ist nicht die Frage: dürfen wir Aufgaben, die wir mit früheren Jahrhunderten gemein haben, in diesem oder jenem schon dagewesenen Stile behandeln? Hier ist die Frage: können die Aufgaben, die Gegenstände früherer Kunstepochen noch die unseren sein? Auf diese Frage, wobei es sich um etwas ganz anderes handelt, als um freie oder unfreie Nachbildung vorhanden gewesener Stile, lenkt der Verfasser unversehens durch die Zwischenbemerkung ein: „wenn dann überhaupt Madonnen gemalt werden müssen" und stellt sich darauf mit folgendem Satze mitten in die Erörterung der Natur des modernen Ideals: „ja, ich glaube, die Zeit bricht an, wo die Gegenwart sich fühlt und in ihre Rechte tritt, wo wir anfangen uns zu begnügen mit dem, was wir haben können, ohne uns das Leben mit dem Gewimmer nach verlorenen Paradiesen zu vergällen." Dann, statt diesen Punkt zu verfolgen, kehrt er aber wieder zur anderen Frage zurück, wieviel wir in der Form von dem Stile früherer Künstler zu lernen haben, verlangt eine freie Bildung des Schönheitsgefühls durch Betrachtung ihrer Werke, nicht ein unfreies Nachahmen, und spricht begeistert, selbst in gebundene Rede übergehend, die Überzeugung aus, daß unserer Zeit der Geist der Schönheit nicht verloren sei. Man könnte unbeschadet der Selbständigkeit unserer ästhetischen Schöpfungen noch weit mehr einräumen, ja fordern; man könnte verlangen, daß unsere Maler mit ungleich mehr Entsagung und Unterwerfung und ungleich längere Zeit sich in die Zucht der großen Meister des Stils, eines Raffael, eines Michelangelo be-

geben; aber man will die Maler des Mittelalters nicht zunächst in ihrem Stile, sondern in ihren Stoffen nachahmen, und daher sucht man nicht die Meister auf, welche die Stoffe dieses Zeitalters bereits mit freiem weltlichem Schönheitssinn und entbundener Energie darstellten, sondern diejenigen, die das Kirchliche in echt kirchliche, d. h. in unfreie und blöde Formen gefaßt haben. Es handelt sich hier um eine Weltansicht, nicht um einen formellen Bildungsgang. Wer für die höchste Aufgabe der Kunst noch jetzt Madonnen und Heilige hält, der tut ganz recht, den Fiesole nachzuäffen. Daß aber diese größere Zeitfrage nach der Natur des modernen Ideals es ist, was den Verfasser unvermerkt beschäftigt, sehen wir dann hauptsächlich aus seinen Äußerungen über Overbeck und einer Bemerkung über den verschiedenen Eindruck, den die in einem Saale des Städelschen Instituts zu Frankfurt einander gegenübergestellten Bilder Overbecks und De Kaysers hervorbrachten: man erfreute sich an dem lebensvollen Schlachtbilde und ließ die pfäffische Vorlesung über Kunstgeschichte hängen. Es haben sich manche Stimmen vernehmen lassen, welche die Schuld davon bloß auf den seichten Sinn der Menge schoben, die unter allen Umständen durch ein Abbild der unmittelbaren, jedem geläufigen Wirklichkeit von der ernsten Sammlung, die ein ideales Werk in Anspruch nimmt, sich werde ablocken lassen. Man muß wirklich zugeben, daß der Fall keine ganz reine Probe lieferte. De Kaysers Schlachtbild war bei allen seinen Vorzügen kein historisches Bild im hohen Stile, wie es z. B. die Alexanderschlacht in Pompeji ist; das Publikum, wie es ist, hätte aber voraussichtlich nicht nur einem asketisch trübsinnigen, sondern auch einem weltlich freien, aber im Geiste ernster Größe und Idealität komponierten Bilde seine Aufmerksamkeit entzogen, um sie einem genreartigen zuzuwenden. Man setze Wächters Hiob neben ein modernes Bataillen- oder Gesellschaftsstück, und sicherlich wird jener verlassen, dieses von Neugierigen umringt sein. Trotzdem hat Hallmann vollkommen recht; denn nicht nur die Menge, die oberflächlichen Genuß sucht, sondern auch der wahre Kenner, der tief und gesund fühlende Mensch wird dem aus dem Grabe beschworenen Gespenste den Rücken kehren und das volle Leben aufsuchen; das gewöhnlichste Genrebild (und ein solches war De Kaysers Bild doch nicht) ist immer noch wahrer als das Schattenbild eines entschwundenen und daher un-

wahren Ideals. Es ist dies ein Punkt, über den ich bei verschiedenen Anlässen mit Hervorhebung reichlicher Gründe, welche noch niemand widerlegt hat, mich ausgesprochen habe. Wer nicht hören will, mit dem ist freilich nicht zu streiten; wer nicht einsehen will, daß verschiedene Weltalter verschiedene Weltanschauungen haben, daß uns nicht taugen kann, was dem Mittelalter taugte, daß die höchsten Stoffe der Kunst für eine Zeit, welche Luther, Kant, Fichte, Schleiermacher, Schelling, Hegel gesehen hat, nicht dieselben sein können, wie für das Zeitalter der Päpste; wer aus Scheu vor Ideen nicht begreifen will, daß die Kunst einen Entwicklungsgang hat, auf welchem sie die Phantasiegestalt verklungener Zeiten wie Schlangenhäute abwirft; wer zwischen Eisenbahnen und Dampfschiffen noch der Madonna räuchern will, dem wollen wir seinen Frieden nicht stören.

Der Verfasser gibt hierauf einen kurzen Überblick über die Zustände der neueren Kunst in Deutschland und spricht zuerst von München. Indem er hauptsächlich die Architektur im Auge hat, dringt sich ihm bei aller Anerkennung des Geleisteten doch die Tatsache auf, daß man hier im Laufe von ein paar Jahrzehnten den ganzen Zyklus der Stile durchlief, den Jahrhunderte, Jahrtausende durchwanderten, aber nichts Neues, nicht Eigenes zu schaffen vermochte. Wir werden auf die Frage, warum unsere Zeit keinen Architekturstil zu erzeugen vermag und wie vieles aus dieser Tatsache folgt, woran niemand denkt, nachher zu sprechen kommen. Dagegen gibt Hallmann zu, daß inmitten dieser geschäftigen Reproduktion immer noch des Selbständigen genug hervortrete, und führt als Beweis hievon Cornelius mit dem Jüngsten Gerichte an, muß aber freilich sein Lob durch die Bemerkung einschränken: „ob aber, allgemein genommen, jene Darstellungsart mit der ganzen Denkweise der Zeit sich verträgt, ob überhaupt symbolische Darstellungen, ob ein gemalter Himmel, ob die gemalten Schrecken der Hölle noch subtil genug sind, die Bilder unserer Gedanken zu bereichern und zu ergänzen? Das ist eine andere Frage.“ Vermöchte er seine Intentionen klarer auseinanderzusetzen, so hätte unser Verfasser aussprechen müssen, wie sich die Malerschule in München in der Anschauung der großen italienischen Meister und gefördert durch umfassende Aufgaben al fresco schnell zu der Ausbildung eines Stiles im intensiven Sinne des Wortes

entwickelte, und hierin, in seinem charaktervollen, dem Michelangelo wahrhaft verwandten Stile wäre Cornelius' Verdienst zu suchen gewesen. Dann aber war zu erörtern, daß und warum trotzdem kein wahrhaft organisches Kunstleben hier entstehen konnte. Man hatte jetzt wieder Stil, aber man wußte nicht, was damit anfangen, und der erste Meister dieses Stils verschwendete seine Kraft an Dinge, welche für Kinderholgen und die Wände katholischer Wirtshäuser, aber nicht für das helle Auge des neunzehnten Jahrhunderts gehören, statt daß er auf dem edlen Pfade der Heldensage, den er eingeschlagen, fortschritt. Ungleich mehr Keime einer neuen Kunst liegen in Schnorrs Darstellungen einheimischer Sage und Geschichte, in manchen tüchtigen Leistungen der Genremalerei und Landschaftsmalerei; Rottmann mußte auch bei einer noch so flüchtigen Übersicht genannt werden, der mit aller Großartigkeit der sogenannten historischen Landschaft die individuelle Wahrheit und Physiognomie vereinigt, wie unsere Zeit sie fordert, und daher in seinem obwohl beschränkten Gebiete das erfreulichste Bild eines echt modernen Malers darbietet.

Jetzt wirft Hallmann einen Seitenblick auf Frankreich, sein Zurückbleiben in der Architektur, die Schuld knechtischer Verehrung der antiken Form, sein Voranstreben in der Malerei, wobei nur die den Franzosen eigene Kraft dramatischer Spannung und Hervorhebung des schlagenden Moments neben den vom Verfasser genannten Vorzügen und Mängeln bestimmter hätte hervorgehoben werden sollen. Dann setzt er nach England über, erfreut sich der neuen, aus nie ganz unterbrochener Festhaltung dieser nationalen Form erklärbaren Leistungen im mittelalterlichen Baustile und räumt dem geringen malerischen Talente des englischen Volks wenigstens das Verdienst glücklicher Nachbildung des wirklichen Lebens und eines frischen Kolorits ein. Nach dem russischen Eise wollen wir ihm nicht folgen, sondern mit ihm zu der Erwägung zurückkehren, daß im allgemeinen unsere neuere Kunst bis jetzt ein Abspiegeln der vergangenen Kunst geblieben ist und daß es sich jetzt endlich fragt, „ob wir als vernünftige Wesen des neunzehnten Jahrhunderts wieder von neuem anzufangen haben, oder ob wir es vorziehen, uns vielleicht von manchem nüchtern nennen zu lassen, aber demungeachtet einen Weg einzuschlagen, der für den Augenblick undankbar und hart scheinen

mag, aber auf dem uns das Bewußtsein unseres Strebens nach Klarheit und Wahrheit aufrechterhalten wird“. Der Verfasser hat sich hier offenbar verschrieben, bei „oder“ sollte ein Gegensatz folgen, etwa „oder ob wir Kopisten der Vergangenheit bleiben wollen“; es lag ihm aber schon Preußen im Sinne, von dem er nun sprechen will, und da er von der „kalt zu nennenden Verstandesrichtung“ in diesem Teile von Deutschland etwas zu sagen vorhatte, so geriet ihm dies schon hier in die Feder, er nimmt das „oder“ im erklärenden Sinne, bevorwortet, daß die moderne Kunst eine nüchterne, scheinbar prosaische Grundlage haben müsse, und bahnt sich so den Weg, einem deutschen Stamme, dem er doch das Prädikat kalter Verständigkeit geben muß, dennoch besonderen Beruf für die Schöpfung eines neuen Kunstlebens zu vindizieren. Es wäre nur zu wünschen, daß er diesen Punkt gründlicher erörtert hätte. Wir haben die Aufklärung und die „lange dürre Zopfzeit“ hinter uns, wie das Altertum und das Mittelalter dieselbe vor sich hatte, und ebendarum können wir nicht bauen, bilden, malen, als wäre alle diese Aufklärung, so phantasielos sie war, nicht dagewesen. Die Aufklärung hat jede Art von Olymp gestürzt; seit sie sich geltend machte, kann der göttliche Geist nimmermehr in überweltlichen Typen gefaßt und dargestellt werden; seit sie gewirkt hat, gibt es keine Götter mehr. Wie unendlich dadurch die Kunst eingebüßt hat, liegt am Tage; denn das Kunstideal scheint eben zu fordern, daß, was von göttlichen Kräften im menschlichen Leben zerstückelt sichtbar wird, vereinigt in besonderen, von allen Mängeln gereinigten Gestalten außer und über der Welt glänze. Alle diejenigen, welche diesen Verlust nicht verschmerzen können, wollen noch Mythologie, heidnische oder christliche, als höchsten Zweig der Kunst. Allein der unendliche Verlust war ein unendlicher Gewinn. Jetzt erst ist uns die Welt aufgetan, da die in Götter verdichteten Nebel nicht mehr zwischen ihr und unserem Auge hinziehen; jetzt erst weiß die Welt sich selbst göttlicher Kräfte voll, da die jenseitigen Gestalten, die das ihr ausgesogene Mark in sich zusammendrängten, sich in wesentliche innere Bewegungen und Mächte des Lebens selbst aufgelöst haben. Die Aufklärung war die *negative* Voraussetzung dieses modernen, götterlosen aber weltlich heiteren, mythenleeren aber geschichtvollen Ideals; sie konnte keine Schönheit schaffen, aber sie fegte das Afterbild einer

ausgelebten Art der Schönheit hinweg und ebnete den Boden für eine neue. Ebendeswegen aber, weil die abstrakte Verständigkeit der Aufklärung nicht schöpferische, sondern nur negativ vorbereitende Bedeutung für das moderne Ideal haben kann, liegt sogleich der Zweifel nahe, ob das Land, das vorzugsweise Sitz derselben war und noch heute Sitz der verständigen oder richtiger der reflektierten Bildung ist, ob Preußen besonderen Beruf zu der Schöpfung einer neuen Kunst haben könne. Hören wir unsern Verfasser. Er sagt, Preußen stehe unbedingt für Deutschland an der Spitze des Fortschritts, und so stelle sich denn auch der Kampf der Gegenwart mit der Vergangenheit nirgends deutlicher heraus als in der Düsseldorfer Schule. Freilich übersetzt er den letzteren Ausdruck sonderbarerweise gleich darauf durch: ein stetes Ringen des Wollens mit dem Nichtkönnen. Bei dem Ausdruck: Kampf der Gegenwart mit der Vergangenheit, denkt man an einen rüstigen Streit zwischen einer doppelten Richtung der Schule, einer katholisierenden und einer andern, welche die Aufgaben der modernen Kunst begreift. Sollte dafür irgend ein Beleg gegeben werden, so hätte der Verfasser dem einzigen Maler der ganzen Schule, den er nennt, Schadow, etwa Lessing und den geschichtlichen Geist seiner neueren Werke entgegenstellen müssen; er spricht aber nur von der „elegischen Stimmung" Schadows, wie er den katholischen Dogmatismus der neueren Kunst, der doch sehr bestimmte Behauptungen sehr hartnäckig verficht, unzulänglich subjektiv bezeichnet, und setzt übrigens nur seine eigene Überzeugung hinzu, daß die Zeit dieser Romantik entwachsen sei. Bei dem anderen Ausdruck „Ringen des Wollens mit dem Nichtkönnen" aber denkt man an das Gemachte, unproduktiv Reflektierte, was die Bilder dieser Schule (mit ehrenwerten Ausnahmen) charakterisiert, und davon wäre allerdings eben im Zusammenhang mit den vorausgeschickten Prädikaten des preußischen Stammcharakters zu reden, es wäre zu bemerken gewesen, wie dieselbe Reflexionsmanier, welche einst in der Form der Berliner Aufklärung sich aussprach, sich jetzt nur auf andere Stoffe geworfen hat und wie man all diesen Madonnen, klugen und törichten Jungfrauen usw. immer noch den ganzen Nicolai anfühlt. Der Verfasser bricht aber hier mit der kurzen Bemerkung ab: „es bleiben uns von dieser Schule noch einige bedeutende Talente und ein in technischer Hinsicht sehr großer

Fortschritt in der Malerei, worin sie fast in demselben Maße der Münchner Schule voran, als sie noch gegen die besseren Franzosen zurück ist." Ich überlasse es dem Verfasser, diese Behauptung zu verteidigen. Er wird sich, wenn er in den Fall kommt, wohl genötigt sehen, zwischen Technik und Technik zu unterscheiden; bedeutet das Wort eine gründliche und täuschende Ausführung des einzelnen, so mag er recht haben, bedeutet es aber Stil, so hat er großes Unrecht. Übrigens ist dieser ganze Abschnitt viel zu dürftig; durch den Titel seines Schriftchens hatte sich der Verfasser zu einer viel gründlicheren Darstellung der neueren Schulen verpflichtet.

Nun geht Hallmann auf die preußische Hauptstadt über und erklärt nicht unfein aus der „scharf prononcierten Verstandesrichtung und spekulativen Philosophie", deren Sitz diese Stadt ist, daß die Künste der Messung und der scharf bestimmten Form, Architektur und Bildhauerei, hier bis jetzt glücklicher gediehen als Malerei. Er setzt hinzu, daß eine Vergleichung mit München leicht ungerecht ausfalle, wenn man erwäge, daß in Bayern ein vorherrschender Hang des Regenten, in Berlin nur anerkanntes Bedürfnis das Motiv architektonischer Werke sei. Dieser Punkt wäre wert gewesen, weiter verfolgt zu werden. An der sogenannten Kunstblüte in Bayern kann kein Mann, der es mit einem Volke redlich meint, eine Freude haben. Überall ist das Notwendige, Haushalt, Recht, Volkserziehung das erste, und wenn erst dafür gesorgt ist, mag die Kunst von selbst aus dem Wohlstande des gesättigten Lebens hervorsprossen; wo aber die Kunst eine Verschwendung auf Kosten des Gemeinwesens ist, wo nicht zuerst die geistige Bildung des Volks bis dahin geführt ist, die Schönheit aus sich hervorzubringen und zu fühlen, sondern diese eine exotische Pflanze für einige lorgnettierende Kenner bleibt: da hat sie keine Wurzeln, da kann man ihre Scheinblüte im Namen des Notwendigen, von dem sie zehrt, nur beklagen. Wenn dagegen in Berlin eine verständige, lobenswerte Sparsamkeit hierin waltet, so drängt sich doch auch hier die allgemeine Unfähigkeit des Zeitalters, einen eigenen Baustil zu schaffen, selbst in Schinkels Werken auf, wie der Verfasser, der übrigens die hohe Bedeutung dieses Mannes gebührend anerkennt, sich nicht verbergen kann. Ist in einer Kunst, die ihrem ganzen Wesen nach von antikem Leben und Geist so unzertrennlich ist, wie die Plastik, irgend eine Annäherung an

nordische Form, Tracht, Physiognomie möglich, so ist es Rauch, der vor Schwanthalers ähnlichen Bestrebungen die glückliche Aufgabe der Darstellung großer Zeitgenossen voraus hatte, gelungen, sie ins Werk zu setzen; sein Name findet hier den verdienten Preis. Weiter wird von Berlin die Durchbildung des Details gerühmt, die sich in auffallend glücklicher Weise auch auf die mannigfache Formenwelt der Industrie- und Fabrikartikel erstrecke. Mit gutem Rechte ist auch diese Sphäre berührt. Wo immer die Kunst blühte, ruhte sie auf dem fruchtbaren Boden des Handwerks. Freilich drängen sich aber bei unserer gegenwärtigen Geschicklichkeit in den Artikeln der Industrie mancherlei Zweifel gegen einen solchen im Handwerke liegenden Keim der höheren Kunst auf. Hätte nicht, wenn diese Handfertigkeit bei uns, wie bei den Griechen und im Mittelalter, berufen wäre, die Mutter künstlerischer Form zu werden, das Ergebnis längst sichtbar werden müssen? Und wenn dies nicht der Fall ist, sind wir nicht aufgefordert, wohl zu unterscheiden zwischen der raffinierten Vervielfältigung und Verwicklung der Bedürfnisse, denen das moderne Handwerk dient und dem edlen, immer noch naturtreuen Luxus der guten griechischen und mittelalterlichen Zeit? Ist in jener zwar untergeordneten, aber darum nicht verächtlichen Sphäre das wesentlichste Merkmal einer werdenden Kunstblüte, ein sich bildender durchgängiger Stil, in gegenwärtiger Zeit bemerkbar? Sehen wir nicht vielmehr eine zerstreute Unendlichkeit willkürlicher, meist nachgeahmter Formen?

Als weitere Stütze seiner Hoffnungen nennt der Verfasser die Persönlichkeit des Königs von Preußen. Aber welche Art von Kunst muß das sein, deren Aufschwung von dem zufälligen Umstande abhängt, ob ein einzelner Mensch sie befördert oder nicht? „Ein Baum, der nicht im groben Volksboden sich genährt, nein einer, der nach oben sogar die Wurzeln kehrt.“ Oder kann jemand im Ernste glauben, daß die Mediceer, daß Päpste, wie Julius II., die hohe Kunstblüte ihrer Zeit geschaffen und nicht vielmehr zur Entwicklung reif nur vorgefunden und unterstützt haben? Haben nicht selbst die neueren Fortschritte der Kunst, so wenig sie, verglichen mit jenen großen Perioden, besagen wollen, ihren Grund in etwas ganz anderem, als in der Kunstliebe des Königs von Bayern? Waren Karstens, Wächter, Schick, ihre Begründer, von Königen unterstützt?

Der Verfasser spricht einen „beseligenden“ Glauben an die hohen Gaben und das „edle“ Wollen des regierenden Hauptes aus, doch es entgeht ihm nicht, daß er besserer, in der Macht der Zeit überhaupt liegender Gründe für seine Hoffnungen bedarf. Da nun Berlin im Vordergrunde der modernen Bildung steht, so scheint er darin den Beweis für die oben ausgesprochene Bestimmung dieser Hauptstadt gefunden zu haben. Es ist wahr, daß Berlin ein Hauptsitz moderner protestantischer Bildung ist, allein ein bedeutender Beruf zur Kunst setzt Bewegungen voraus, welche bis jetzt daselbst eben keinen glücklichen Boden gefunden haben. Wie wenig der Verfasser sich der Erfordernisse erinnert, welche zwischen dem ganz allgemeinen Prädikate moderner Bildung und einem künstlerischen Geiste noch in der Mitte liegen, beweist die Stelle S. 17, wo er sich der Ruhe Preußens unter einer väterlichen Regierung erfreut und ihm die Frage gar nicht in den Sinn zu kommen scheint, wie entfernt ein absolut monarchisches Land demjenigen Zustande des Volkslebens steht, aus dessen lebendiger Regung die Kunst, die Blume freier Nationen, erst hervorgehen kann.

Neben dieser Stimmung „ruhigen Vertrauens“, neben diesem „glücklichen Zustande, von welchem der Nachwelt ein Denkmal zu hinterlassen Preußen sich sehnt“, hebt nun der Verfasser, in seiner Weise ohne Zusammenhang, andere Zeitmomente hervor; zuerst die durch vereinte Forschungen erzielte Aufhellung der Vergangenheit. Daß dies ein höchst wichtiger Punkt ist, bedarf keines Beweises. Wir kennen die Geschichte, Lebensformen, Physiognomie vergangener Zeiten, fremder Völker; eine wahrhaft geschichtliche, durch tausend Anachronismen und Verstöße gegen das Kostüm nicht mehr gehemmte Malerei und Poesie ist dadurch erst möglich geworden. Allein dies ist wieder nur ein negatives Moment, aus welchem unmittelbar für die historische Kunst keineswegs ein Gedeihen hervorgeht. Die Aufhellung der Ferne, die Herbeiführung der Möglichkeit historischer Treue ist ein Akt der Kritik und Gelehrsamkeit; diese ist von der schaffenden Kraft nicht nur himmelweit entfernt, sondern steht sogar in einem solchen Gegensatz zu ihr, daß nicht wohl dieselbe Zeit in beiden Richtungen groß sein kann. Dies hätte der Verfasser sich selbst sagen können, wenn er mit jenem Gedanken den andern, den er S. 20 ausführt, zusammengehalten hätte. Hier nimmt er die Ver-

stöße der Florentiner, Venezianer, Holländer gegen die historische Treue in Schutz, hebt mit gutem Grunde hervor, daß ein Volk nicht historische Tatsachen, die es nichts angehen, sondern sich selbst, die gegenwärtige Fülle seines Lebens in den Werken der Kunst gespiegelt sehen will, und sagt treffend: „die Menge, die vor dem Altar auf den Knien lag, sah sich in den Altarbildern fortgesetzt.“ Dies ist der wahre Grund jener Naivität, womit alle blühenden Kunstperioden die Tracht, die Rasse, die Sitte des eigenen Volks in ihre Kunst hineingetragen haben. Weil es dem Menschen wohl war, meinten sie, es sei nie und nirgends anders gewesen, und weil sie Menschen waren, so trafen sie in dem verfehlten äußeren Kostüm um so besser das allgemeine Menschenkostüm. Man muß überhaupt nicht meinen, daß es sich in der Kunst einfach darum handle, einen gewissen Gegenstand zu geben. Das Subjekt, für das der Gegenstand sein soll, das Bewußtsein, dem er vorgehalten wird, muß in ihm zum voraus aufgenommen sein, damit es sich in ihm wiederfinde. Allerdings folgt hieraus nicht notwendig Verletzung der historischen Treue; es läßt sich ein Drittes denken: eine reine Vereinigung der Treue des Kostüms, der Objektivität mit diesem subjektiven Momente. Allein bis dahin haben wir weit, unendlich weit. Wären wir nur erst schon da wieder angekommen, wo die alte Kunst stehen blieb, bei der inneren Freudigkeit, die ein Spiegelbild ihres Wohlseins, ihres politischen Kraftgefühls im ungelehrten Kostüm niederlegt! Dazu fehlt uns aber nichts weniger, als daß wir erst aufgehört haben müssen, Menschen zu sein, denen man in jedem Zuge ansieht, daß sie entweder selbst Polizeidiener sind, oder fürchten, es möchte ein Polizeidiener sie arretieren; Menschen, die von dem Gesetze einer falschen Scham beherrscht, jede Leidenschaft verbergen, jeden Ausdruck der Individualität verleugnen; registrierte, reduzierte, geleckte, beschnipfelte, bis oben zugeknöpfte, mit dem Lineal gemachte, mit der Beißzange abgezwickte Menschen. Wird der Künstler wieder ganze Menschen um sich sehen, dann mag er keck die besten herauslesen, sie uns als Helden der Vergangenheit in seinem Bilde vorführen und ihnen übrigens ein treues oder untreues Kostüm geben. Gegenwärtig aber stellt sich das Verhältnis so: die alten Künstler griffen keck in das volle Leben hinein, das sie umgab, und stellten die wackeren Gestalten, die es ihnen darbot, samt dem Kostüm der Zeit

frischweg als Apostel, Helden usw. hin; wir dagegen studieren das Kostüm treuer als ein Theaterschneider und stecken die hysterischen, ballgesichtigen und bleichsichtigen Weiber, die stutzigen, gecken-haften Männer unserer Gegenwart hinein. Wer ist denn also in Wahrheit historisch untreu? Wir oder jene? Welches ist denn die wahrere Madonna, jene edle altdeutsche Frau im genähten Rocke unter dem Apfelbaume, oder diese Gouvernante im Burnus unter der Palme? Dies freilich kann der Kunst unserer Zeit kein Vernünftiger zum Vorwurfe machen, daß ihr der Ausdruck der Heiligen nicht mehr gelingen will; wir haben billig an die Stelle des Heiligen das Gute gesetzt; es kommt aber „nicht sowohl auf die Art der Darstellung, als hauptsächlich auch auf die Wahl des Gegen-standes an", so sagt unser Verfasser weiter, aber ohne es genauer zu bestimmen als durch den zu allgemeinen Ausdruck, das Kunstwerk solle rein menschliche, große und edle Empfindungen zu seinem In-halt nehmen. Daher rühmt er Cornelius und Kaulbach in diesem Zusammenhang, die er doch gerade nach der Konsequenz seiner eigenen Ansichten hier hätte tadeln müssen, jenen in Beziehung auf die Wahl seiner Gegenstände überhaupt, diesen wegen der Vermischung eines großen, wohlgewählten Gegenstandes mit absurden mythischen Be-standteilen. Daß beide auf das Volk nicht wirken, erklärt er dann ungeschickterweise bloß aus dem mangelnden Schmelz der Farbe. Hierauf wehrt er von einer wahrhaft zeitgemäßen Wahl der Stoffe den Vorwurf der Materialität ab; „eine Kunst, die ihre Motive aus der Gegenwart nimmt, dürfe", sagt er ganz wahr, „den Geist nicht weniger entbehren, als jeder menschliche Körper die Seele"; eine Kunst dagegen, hätte er hinzusetzen können, welche die ausgelebte Seele einer entschwundenen Form des Bewußtseins in den Körper ihres Werkes zwängt, diese erst ist wahrhaft materialistisch. Ich be-haupte geradezu: wahrhaft materialistisch ist der Künstler, der in der Meinung, wahrhaft spirituell zu verfahren, die grobsinnliche Vor-stellung zu seinem Prinzip macht, daß der göttliche Geist nicht als innerer Beweger der wirklichen Welt, sondern als greifbarer Körper über und neben ihr zu fassen sei. Man wirft der jetzigen Religions-philosophie vor, sie glaube nichts, was sich nicht mit Händen greifen lasse; umgekehrt, die Mythengläubigen glauben nichts, was sie nicht mit Händen greifen können; haben sie keinen heidnischen Gott,

keine Göttermutter, keine Untergötter usw. mehr, so ist ihrem stumpfen Auge, ihrem öden Herzen die Welt leer und gottverlassen.

Der Verfasser hätte, wenn er diesen Punkt genauer ins Auge gefaßt und umfassender entwickelt, wenn er insbesondere die politischen Fragen der Zeit nicht so quietistisch umgangen hätte, noch nach manchen Seiten hin die Keime eines neuen Kunstideals in unserer Zeit nachweisen können. Aber eine ganz andere Frage, auf die wir bei Beurteilung der schönen Hoffnungen, die er auf einzelne Richtungen und Kräfte der Gegenwart setzt, zum Teil bereits eingehen mußten, ist die, ob die nächste Zukunft unmittelbar einer glücklichen Entwicklung der Kunst Boden und Stoff darbiete. Hier liegt noch eine Reihe von Schwierigkeiten, welche unser Verfasser ganz übersehen zu haben scheint. Es ist wahr, die bildende Kunst hat sich bereits zu reineren Formen durchgearbeitet, Streben und guter Wille ist da, aus der transzendenten Weltanschauung des Mittelalters ringt sich ein Glaube an die reale Gegenwart des Unendlichen hervor, welcher einst, wenn er erst die Masse durchdrungen haben wird, neue und große Werke der Kunst aus seinem Schoße erzeugen kann, der praktische Geist arbeitet gewaltig, sich der Realität zu bemächtigen und die Völker sehnen sich nach neuem Leben; aber unmittelbar führt dies alles noch so wenig zu begründeten Hoffnungen für die nächste Zukunft der Kunst, daß neben diese günstigen Bedingungen sich vielmehr ein ganzes Gebirge von Hindernissen stellt, bei deren Anblick man aussprechen muß: entweder es werden sich mit der geistigen Umgestaltung des Lebens, der wir entgegensehen, auch alle Lebensformen verändern, ihre prosaische Gestalt mit einer poetisch lebendigen vertauschen, oder die Kunst wird für immer verdammt sein, an den äußersten Rand des Lebens hingedrängt ein wurzelloses Scheinleben zu führen. Ich habe dies nach verschiedenen Seiten hin in meinen Betrachtungen über den Zustand der jetzigen Malerei beleuchtet, höchst lehrreiche Abschnitte über denselben Punkt erteilt der erste Band von Hothos Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei; hier will ich nur auf einige Punkte noch eingehen, welche der Verfasser selbst berührt. Zuerst, sagt er, muß die Architektur mit der Zeit in Einklang gebracht werden; denn sie ist die Kunst, die zunächst in das Leben eingreift. Wir setzen hinzu: wo irgend ein neuer Kunststil sich organisch bildete,

da gieng die Baukunst, die Basis und die Versammlungsstätte aller anderen Künste, voraus. Warum wir aber keine eigene Baukunst haben können, ist leicht zu begreifen. Der enge Zusammenhang, worin die Kunst mit der Religion steht, ist nirgends inniger, als in der Baukunst; ein neuer Baustil gieng durch die Vermittlung des gottesdienstlichen Bedürfnisses stets aus einer neuen religiösen Weltanschauung hervor. Unsere Zeit aber hat nicht die Aufgabe, eine neue Religion zu schaffen, sondern eine alte in ihre rein geistigen und sittlichen Elemente mit Ausscheidung der durch die Phantasie hinzugegebenen Bestandteile zu zersetzen. Dies Streben nach Auflösung aller Illusion wird kein Vernünftiger beklagen, es ist, mit dem Gedanken betrachtet, ein erhabenes Streben, aber für die sinnliche Anschauung ein bildloses und daher der Kunst nicht günstig. Eine Zeit, welche das Leben Jesu kritisch bearbeitet, wo von einem einstimmigen, allen Ständen gemeinsamen Volksglauben keine Spur mehr ist, hat keinen Beruf, einen neuen Kirchenstil zu erfinden. Es ist möglich, daß eine Zeit kommt, wo der moderne Geist, nachdem er den negativen Teil seiner Aufgabe vollendet und sich die positive Gewalt unmittelbarer Überzeugung gegeben hat, auch einen neuen, derselben entsprechenden Kultus sich bilden und für diesen einen neuen Baustil erfinden wird. Übrigens ist an dieser Stelle eine oben vorgetragene Bemerkung zu ergänzen. Ich sagte, die Stellung der Architektur in unserer Zeit unterscheide sich dadurch von der Stellung der anderen Künste, daß bei jener nur die Frage aufzuwerfen sei, in welchem Stile die Aufgaben behandelt werden sollen, die sie mit allen anderen Zeiten gemein habe, während bei diesen zuerst sich frage, was sie überhaupt, welche Stoffe sie im gegenwärtigen Zeitalter als ihre Aufgaben zu betrachten haben. Genauer betrachtet ist aber jetzt auch für die Architektur eine ähnliche Frage gegeben; denn so viel ist gewiß, daß sie im Kirchenbau jetzt nichts Neues zu leisten vermag: der Punkt, auf den sie gewiesen ist, ist die politische Baukunst, und darf sie hoffen, in unbekannter Zukunft neue Formen für religiöse Zwecke zu erfinden, so werden eben diese mit dem politischen Leben in einem ganz anderen Zusammenhange stehen als bisher. Wir werden sehen, wie den Verfasser sein richtig ahnender Geist an einer anderen Stelle ebenfalls auf diesen Punkt führt.

Ist unsere Zeit von der einen Seite zu abstrakt und philosophisch, um sich eines Berufs zur Kunst rühmen zu können, so wird ihr von der anderen Seite der entgegengesetzte Vorwurf der Materialität gemacht. An sich ist es nicht schwer, den scheinbaren Widerspruch zu lösen. Unsere Wissenschaft und in Übereinstimmung mit ihr die populäre Reflexion ist abstrakt nur in dem Sinne, daß sie die jenseitigen Ideale aufzulösen, die Phantasiebilder, die sich zwischen die reinen Gedankenbestimmungen und zwischen die Wirklichkeit, worin diese als Gesetze herrschen, bisher geschoben haben, aufzulösen geht. In Wahrheit aber will sie dadurch den wahren Begriff der Realität der Idee herstellen, den Geist in die Wirklichkeit einführen. Mit diesem theoretischen Streben der modernen Bildung fällt das Bemühen des praktischen Verstandes, die Materie Schritt für Schritt immer vollkommener in den Dienst der menschlichen Zwecke zu ziehen, vollkommen zusammen und ist in diesem Sinne betrachtet so wenig als ein materielles zu bezeichnen, daß es vielmehr nur die andere Seite desselben realistischen Idealismus ist, der unsere Zeit bewegt. Allein wir stehen hier auf ästhetischem Boden, und was, den Fortschritt des Geistes im Ganzen genommen, ein großes Schauspiel ist, kann auf diesem Standpunkte ein höchst niederdrückendes sein. Die Menge derer, welche unmittelbar in den Maschinengeist unserer Zeit verstrickt sind, darf sich das Bewußtsein jenes hohen Sinnes, der ihrem Treiben zugrunde liegt, keineswegs rühmen, ihr Geist ist zwischen Walzen und Rädern so prosaisch geworden, wie das ewig eintönige Sausen ihrer Maschinen, und sie fragen nichts danach, ob der tote Mechanismus vollends jede lebendige Teilnahme der Individualität von der Hervorbringung der Produkte ausscheidet, ob das Fabrikwesen die gute alte Sitte ganzer Bevölkerungen, den ehrenfesten alten Handwerksgeist, das gemütliche Einleben der Seele in den Charakter der Arbeit vollends aufreibt, die kindliche Blüte physisch und geistig mordet, Scharen liederlicher, rechtloser Arbeiter und Arbeiterinnen in die Straßen der Städte ergießt, viele in Armut stürzt, um wenige zu bereichern, und so den Wohlstand, die Gesundheit, die Individualität, die Sitte, welche die Bedingung aller Kunstblüte ist, vernichtet. Wo der Sinn für Kunst Wurzel schlagen soll, wenn sein uralter Boden, das Handwerk, auf diese Weise vor unseren Augen entseelt wird, mag ein anderer einsehen. Aber der

Fabrikgeist zehrt auch alle Formen auf, welche das Auge des Künstlers von Jugend auf bildend umgeben und für sein Werk ihm den unentbehrlichen Körper liefern sollen. Es ist hier nicht bloß von Dampfschiffen und Eisenbahnen die Rede, welche neben dem windbeseelten Segelschiff, dem von schnaubenden Hengsten gezogenen Wagen künstlerisch ganz wegfallen, nicht von den Verwüstungen, welche die wohlfeilen Lappen der Zizze und Kattune in den Volkstrachten angestellt haben, nicht von dem tausendfachen uns überall umgebenden Geräte, das auf den ersten Anblick dem Auge sagt, daß es nicht aus der lebendigen Hand, sondern aus der toten Maschine kommt, sondern es ist von dem mechanischen Charakter die Rede, der sich im weitesten Sinne allen Formen aufgedrückt hat, von dem Maschinenlaufe des ganzen Staatswesens, der dem Individuum den ledernen Charakter des Philisters aufzwängt, von den falschen Anstandsfesseln der Gesellschaft, des Gespräches, der Dressur der Erziehungsanstalten, dem Zopf- und Gamaschendienst des Militärs, der farblos dürftigen, hungrigen Kleidertracht, welche nicht erlaubt, auch nur eine volle Farbe, ein bißchen Phantasie anzubringen, wenn man nicht für einen Narren oder Kunstreiter gelten will, von der öden Kahlheit unserer Häuser und Straßen, der kläglichen Anstrengung, uns auf unsern gemachten Schulmeisterfesten vergnügt zu stellen, dem schlaffen, affektiert nachlässigen Rutschen, das wir Tanz nennen: kurz, es ist die Rede von einem Zustande, über den sich jeder, der einen Begriff davon hat, was leben heißt, wie anders die Völker einst atmeten, geradezu erhängen müßte, wenn nicht unsere Zeit tiefere geistige Nahrungsquellen hätte, die dem ernsten Menschen für die verlorene Jugend und Frische des Lebens Ersatz geben. Selbst auf die Tierwelt erstreckt sich diese Ertötung. Die fortschreitende Kultur vertilgt alles Wild, und damit man auch die Haustiere nicht mehr in ihrer Freiheit sehe, hat die Landwirtschaft die Stallfütterung eingeführt. Wer die lebensvollen Vergleichungen Homers aus der Tierwelt, wer die herrlichen Stellen im Hiob über den wilden Esel, den Stier usw. mit Sinn gelesen hat, wer da weiß, was eine tierische Staffage in der Landschaft zu bedeuten hat, wird mich verstehen. In welchem ungeheuren Widerspruche demnach alle berechtigten und unberechtigten Interessen der Bildung mit den Interessen der Kunst stehen, wie genau allemal da, wo etwas

Modernes auftaucht, ein Stück poetischer Lebendigkeit weiter verloren geht und allemal nur da etwas künstlerisch Brauchbares zum Vorschein kommt, wo im Sinne der Bildung vielmehr ein Übel liegt, in Verletzungen der Polizeigesetze, in Revolutionen, bei Lumpen, Zigeunern, Seiltänzern, diebischen Mausfallenhändlern: darein scheint unser Verfasser die notwendige Einsicht keineswegs gewonnen zu haben. Er nennt als ein Beispiel materieller (d. h. mechanischer, auf die Beherrschung der Materie gerichteter) Erscheinungen, die doch die größten geistigen Früchte getragen haben, die Buchdruckerkunst. Genau ein richtiges Exempel für jenen Widerspruch. Dieser Mechanismus der Mitteilung, für den geistigen Fortschritt ein unendlicher Hebel, hat in der Welt der ästhetischen Formen unendliche Zerstörungen angerichtet. Man stelle sich das griechische, das mittelalterliche Volksleben in allen denjenigen seiner Erscheinungen vor, wodurch es der eigenen und der späteren Kunst so reichen Stoff und Nahrung bot, und denke sich dann die Buchdruckerkunst in jene Zustände hinein, so fällt das ganze Bild zusammen. Ist es nicht schöner, wenn der lebendige Mensch das Buch ist, in das ein bestimmter Umkreis von Kenntnissen gebunden ist, als die tote Sammlung schwarzer Lettern? Hätten die Griechen die Tragödien und die Komödien ihrer großen Dichter auswendig gewußt, wenn sie gedruckt gewesen wären? Ist lebendige Rede, Vorlesen von Handschriften, Absingen von Volksliedern im Freien nicht poetischer, als Druckenlassen und Lesen? Hat irgend etwas mehr die Beredsamkeit erstickt als die Buchdruckerkunst? Können sich noch Sagenkreise wie im Altertum und Mittelalter bilden, wo Zeitungen gedruckt werden? Gegen alle diese Formen unmittelbarer Lebendigkeit der Mitteilung haben wir das unschätzbare Gut einer blitzschnellen Zirkulation aller Kenntnisse und Ideen, einer geflügelten Verbreitung des elektrischen Gedankenstoffes durch alle Stände eingetauscht: wir haben rein geistig, auch praktisch, politisch, demokratisch unendlich gewonnen, aber ästhetisch unendlich verloren.

So nennt der Verfasser die Reliefkopiermaschinen, Diagraphen, das Daguerrotyp, den Öl- und Farbendruck: lauter Erfindungen, welche keineswegs als Beförderungsmittel der produktiven Kunst anzusehen sind, so mannigfach ihr übriger Nutzen sein mag. Das Daguerrotyp z. B. kann dem Künstler kaum auch nur den Vorteil

einer ersten, durch freiere Komposition und Stilisierung nachher umzugestaltenden Skizze geben; denn Auge und Hand des wahren Künstlers idealisiert schon im Aufnehmen der ersten Skizze. Ganz übergangen aber hat der Verfasser alle jene Sphären des wirklichen Lebens, worin der fortschreitende Mechanismus im engern und weitern Sinne eine poetische Form um die andere aufhebt. Ich will aus tausend Dingen nur noch Eines nennen: sind Kutschen, Kunststraßen, Posten nicht eine treffliche Einrichtung? Aber sind Fußgänger, Reiter auf wildem Wege, Boten nicht poetischer? Und so in allen Sphären; das Bequemere, die größere Förderung des Verkehrs ist allemal das ästhetisch Ungünstigere. Ja, ich muß bekennen: wenn ich dies alles überblicke, wenn ich erwäge, daß dieses Auflecken aller unmittelbaren Lebendigkeit nur immer mehr zunehmen muß, weil es im Interesse der Bildung ist, wenn ich mich dann erinnere, wie die Kunst, wenn sie irgend fröhlich blühen soll, überall gerade das entgegengesetzte Interesse hat und lauter Formen bedarf, die einem Zustande angehören, wo Behagen und Luxus zwar eine gewisse Stufe erreicht haben, aber noch nicht diejenige, auf welcher das Maschinenhafte die unmittelbare sinnliche Betätigung der Individualität erspart: dann verzweifle ich völlig an aller Zukunft der Kunst. Der Verfasser wird darum nicht gegen mich geltend machen, was er S. 51 sagt: „absurd finde ich das Gerede, daß die Aufklärung die Kunst ersticke.“ Es ist etwas anderes, die Aufklärung beklagen, weil sie die Kunst erstickt, etwas anderes, die Kunst beklagen, weil sie von der Aufklärung erstickt wird, und ich tue nur das letztere. Kann er mich widerlegen, um so besser; es ist niemand lieber als mir.

Hallmann ist, wie wir sahen, frisch und jugendlich genug, einzusehen, daß die Kunst ihre Motive nur aus der Gegenwart nehmen kann. Es versteht sich, daß dies nicht rein buchstäblich zu nehmen ist; das Dargestellte kann und muß vergangen sein, aber es soll in lebendiger Erinnerung stehen und als eine substantielle Macht im Bewußtsein der Zeit leben. Darin läge nun etwa eine Auskunft, der eben ausgesprochenen Verzweiflung zu entgehen; der Künstler würde eine Szene aus der Vergangenheit wählen, welche ein wesentliches Interesse für die Bewegungen der Gegenwart hätte, und genösse so den doppelten Vorteil, den inneren Gehalt aus der geistigen

Welt derjenigen, für die er darstellt, die Formen aber aus der Vergangenheit zu nehmen. Allein es ist auch dies keine wahre Auskunft. Die malerischen Formen muß der Künstler auch aus der Gegenwart nehmen können; so lange er jedes erträgliche Stück Kleid aus alten Rüstkammern, Trödelbuden, bei entlegenen Völkern zusammensuchen muß, befindet sich der Maler (und im Grunde auch der Dichter) in demselben Falle wie der Bildhauer, dessen Kunst nie wieder eine andere Stelle einnehmen kann, als die einer mäßigen Reproduktion der griechischen Plastik, weil er nicht bloß das Nackte nur an bezahlten Modellen und steifen akademischen Akten sieht, sondern die Art der Verhüllung, Haltung, Gebärde, Bewegung, wie sie ihn überall umgibt, durchaus unplastisch ist. Die Kunst hat keine Lebenssäfte mehr, wenn sie ihre Studien nicht mehr in der Wirklichkeit machen kann.

Nachdem nun Hallmann von seinem Standpunkte aus die Verkehrtheit gewisser neuerer Unternehmungen, wie des Gedankens, einen Kaiserstuhl bei Rense zu erbauen, dem Arminius auf dem Teutoburger Walde ein Standbild zu errichten — die lächerliche Torheit einer abstrakten Begeisterung — gebührend aufgewiesen hat, führt er einige Beispiele von zeitgemäßen Aufgaben an, und hier ist es, wo wir am weitesten von ihm abweichen müssen, die wir ihm die Forderung eines geschichtlichen, dem Interesse der Zeit entgegenkommenden Stoffes zwar einräumen, aber die Formen der Gegenwart für völlig unbrauchbar erklären müssen. Szenen aus dem Siebenjährigen Kriege, die er empfiehlt, kann man sich noch gefallen lassen, da die Zopfzeit immer noch ungleich malerischer ist als die neueste; freilich können moderne Schlachtenbilder, so bedeutend sie geschichtlich auch sein mögen, wegen der, allem im engeren Sinne Heroischen entfremdeten, Formen der modernen Kriegführung nur auf den Rang von Genrebildern Anspruch machen. Aber meinen Augen traute ich kaum, als ich las, daß die Huldigungsszene in Berlin als ein würdiger, wahrhaft zeitgemäßer Gegenstand für den Maler anzusehen sei. So mag sich denn, wenn man diese Masse erhabener Fräcke und preußischer Hüte auf der Leinwand vereinigt sehen wird, der „beseligende“ Glaube an den König von Preußen an der Erinnerung jener großen Stunde entzücken, der „Stunde, wo Begeisterung die Herzen erfüllte, als der König unter der wogen-

den Masse seines treuen und liebenden Volkes aufstand und herrliche Worte sprach, Worte, die Bürge waren einer strahlenden Zukunft, als der König die Hand erhob zum Schwur und von allen Lippen unter dem Donner der Geschütze „Nun danket alle Gott‘ ertönte“.

Der zweite dieser Aufsätze handelt „Über Kunststudium als die Quelle der Kunstleistungen, vornehmlich über das Studium der Architektur von künstlerischem Standpunkte“. Die trefflichen Bemerkungen, welche der Verfasser hier über die jetzige Erziehung des Künstlers, insbesondere des Baukünstlers, vorbringt, sind mit allgemeinen Gedanken durchflochten, welche teilweise das Wahre in der Mitte treffen, teilweise aber an der Unklarheit und Konfusion leiden, mit welcher unser Verfasser kämpft. So spricht er gleich zum Eingang den seltsamen Satz aus, die Presse in Kunstsachen müsse künftig in die Hände der Künstler kommen, denn die Kunst habe deswegen hauptsächlich durch die Presse gelitten, weil die Kunstkritik bis jetzt hauptsächlich in den Händen wissenschaftlicher Männer gewesen sei. „Schreibt ein Gelehrter über Kunst, so schreien oder lachen die Künstler, schreibt ein Künstler über Kunstsachen, so schreien die Gelehrten, und wenn sie auch nicht gerade über die Ansichten der Künstler lachen, so lachen sie doch häufig über stilistische Unvollkommenheiten.“ Dann sucht er dies ewige Mißverstehen der Gelehrten und Künstler untereinander daraus zu erklären, „daß eine wissenschaftliche Auffassung künstlerischer Gegenstände dem eigentlich schaffenden Prinzipe der Kunst zuwider ist, weil sie, wie unzählige Beispiele der neueren Kunst beweisen, dadurch durchaus k o l l e k t i v statt p r o d u k t i v wird und geworden ist“. Kollektiv soll wohl abstrakt heißen; der Ausdruck scheint aber nicht umsonst gewählt, denn Seite 39 heißt das Wissen etwas Zusammengelesenes, in sich Uneiniges, im Gegensatz gegen das Gefühl als etwas Ursprüngliches und Einfaches. Es fehlt nur noch, daß dem Gefühle geradezu das Prädikat der Allgemeinheit, dem Wissen das der Einzelheit zuerkannt und so das Verhältnis dieser beiden geistigen Formen geradezu umgekehrt wäre. Was aber der Verfasser eigentlich sagen wollte und sollte, ist dies. Es ist freilich ein Mißstand, daß zwei Kräfte, welche ein Schriftsteller über Kunst in sich vereinigen sollte, der Natur der Sache nach nicht vereinigt sein können: die Einsicht in den inneren

Entwicklungsgang der Kunstgeschichte im Großen und in die Aufgabe der Gegenwart, der philosophische Begriff des Wesens der einzelnen Künste, die Fähigkeit, die Idee eines gegebenen Kunstwerks in klare Worte zu fassen, u n d der Takt des Blickes, das volle Verständnis aller künstlerischen Formen, aller Feinheiten der Ausführung, wie es die Erfahrung des ausübenden Künstlers mit sich führt. Weil aber diese Gaben, der Beschränktheit menschlicher Dinge gemäß, an verschiedene Personen verteilt bleiben,*) so ist darum keineswegs zu wünschen, daß die Kunstkritik in die Hände der Künstler übergehe. Die Gelehrten lachen nicht etwa nur über stilistische Unvollkommenheiten schriftstellernder Künstler, wie dies unserem Verfasser das böse Gewissen eingibt, sondern sie durchschauen die völlige Unsicherheit des Urteils, in welche der Künstler verfällt, der sich aus der Sphäre der frischen Unmittelbarkeit in das Feld der Theorie, wo nur ein philosophisch gebildetes Denken den Weg findet, hinüberbegibt. Niemals war diese Unsicherheit größer, als in jetziger Zeit, wo dem Künstler nicht mehr eine traditionell ausgebildete Typenwelt seine Stoffe ein für allemal an die Hand gibt und er in dem Chaos von wählbaren Stoffen und verworrenen Urteilen den Wald vor Bäumen nicht sieht; eben darum ist die Erscheinung eines Künstlers von so gesunden allgemeinen Ansichten über das, was unserer Kunst im großen nottut, wie Hallmann, eine Perle. Die wahre Bestimmung des Künstlers ist aber, getragen von einem großen Instinkte der Zeit und das des Volkes, ohne Bewußtsein über die letzten Gründe und den reinen Ideengehalt seines Werkes hervorzubringen, was ihm die schaffende Phantasie eingibt. Das Übel unserer Zeit ist eben, daß ein solcher Instinkt nicht waltet. Unsere Künstler haben das schöne Dunkel der Unbefangenheit geopfert, aber dafür nicht das reine Licht des Denkens erobert, sondern straucheln in der Mitte zwischen Tag und Nacht. Was sie von Reflexion aufgenommen haben, reicht gerade hin, ihre Naivität zu zerstören, und die Reste von dieser, die sie in jene hinübertragen, reichen gerade hin, ihnen die Konsequenz des Denkens unmöglich zu machen. Daher müssen sie es sich gefallen lassen, daß ihnen der Philosoph sagt, was die Zeit von ihnen fordert, der Philosoph, dem sie doch an Einsicht in

*) Es gibt übrigens Ausnahmen, ich erinnere nur an Hotho, der das frischeste Auge mit dem tiefen Denken des Kunstphilosophen verbindet.

das Praktische der Kunst, an Gefühl einzelner Schönheiten unendlich überlegen sind. Dieser Übelstand könnte sich aber nur noch ins Unermeßliche verschlimmern, wenn die Kritik vollends in die Hände der Künstler übergehen sollte; dann würde ihnen die Gewohnheit der Reflexion vollends jede Frische der Konzeption verzehren und „Unternehmungen voll Mark und Nachdruck" — wenn anders solche zu hoffen sind — „die Blässe des Gedankens ankränkeln". Der Künstler soll als Werkzeug der geschichtlichen Entwicklung inmitten derselben stehen, der Philosoph sie überblicken; beides ist nicht für beide. Warum nun aber unser Verfasser auf das Wissen so gar schlecht zu sprechen ist, dies kommt von dem großen Mißverständnisse her, daß er meint, der Philosoph wolle dem einzelnen Künstler im einzelnen Falle vorschreiben, was er zu machen habe, und sich anmaßen, was nur Sache der schaffenden Phantasie ist. Deswegen sagt er: die Wissenschaft sei kollektiv statt produktiv. Das Wahre davon ist dies: die Kunst ist u n m i t t e l b a r produktiv, die Wissenschaft steigt durch die Momente der verständigen Vermittlung, deren eines das kollektive, d. h. die Zusammenfassung des Besonderen unter das Allgemeine ist, zur Idee auf, welche aber das Produktivste von allem ist, was es geben kann, indem sie die Produktion des Künstlers selbst, die ihm ein Geheimnis ist, durchschaut und ihm in die Werkstätte seines Schaffens sieht. Dies ist freilich eine andere Art von Produktivität, als die unmittelbare, der Natur verwandte des Künstlers; wenn daher in jetziger Zeit die Wissenschaft so frei ist, den Künstlern zu sagen: das ist euer Weg, da müßt ihr hinaus! so maßt sie sich keineswegs an, ihnen im einzelnen zu sagen, was und wie sie schaffen sollen, sondern zu dem einzelnen Schaffen verhält sie sich allerdings so, daß sie das Vorhandene vergleicht, unter gemeinschaftliche Merkmale subsumiert und daraus die Richtung der Zeit, der Provinz usw. abstrahiert. Abstrahiert sie aber daraus eben dies, daß diese Richtung keine zeitgemäße ist, so ruft sie billig den Künstlern zu: ihr sollt keine Wolkengebäude mehr, sondern Geschichte malen! usw. Die Künstler dürfen sich darüber um so weniger beschweren, weil sie sich selbst auf das Feld begeben, worauf ihnen die Kritik überlegen ist, weil sie selbst Dogmen aufstellen über das, was darzustellen sei, törichte Kommentare zu ihren Triumphen der Religion in den Künsten schreiben u. dgl. Hallmann sagt selbst im grellen Widerspruche mit

der behaupteten Untrüglichkeit des Gefühls, dasselbe müsse durch das Wissen berichtigt und gelenkt werden. Wer ist denn der Blinde, der Führer, oder der, der ihn braucht? Das Gefühl ist gut und hat sein volles Recht in der Kunst, aber es kann irren und hat in sich nicht den Maßstab seinen Irrtum zu entdecken.

Was nun den Verfasser in diese Mißverständnisse verwickelt, sind die Ansichten über Erziehung des Künstlers, die er auszusprechen im Sinne hat und die ihm in den vorangeschickten allgemeinen Bemerkungen verwirrend vorschweben. Er will nämlich zeigen, daß die Erziehung des Künstlers eine lebendig praktische, nicht eine schulmäßig wissenschaftliche sein soll, daher meint er, er müsse zum voraus die Wissenschaft überhaupt gegen das Gefühl heruntersetzen, und vergißt sowohl, daß er die höhere Wissenschaft, von welcher die Kunstphilosophie ein Zweig ist, mit den Schulwissenschaften, welche in Kunstakademien getrieben werden, nicht verwechseln sollte, als auch, daß niemand besser als der Kunstphilosoph einsieht, wie durch Schulzwang keine Künstler gebildet werden können.

Andere Bemerkungen allgemeiner Art, die er vorbringt, sind dagegen um so treffender. So berichtigt er die verkehrte Vorstellung von dem sogenannten künstlerischen Ideale, als ob der Künstler einen Gedanken spinnen und dann die Form dafür suchen solle, und sagt ganz musterhaft: „Was bei dem Gelehrten das Denken, ist bei dem Künstler das Phantasieren im besseren Sinne; *denn der eigentliche Künstler denkt, insofern es die Kunst betrifft, stets in Formen, weil eben die Formen seine Ausdrucksweise sind.*“ Was nun den Gegenstand selbst anbelangt, dem diese Abhandlung gilt, so führt er aus, wie der Schulzwang der Akademien, wo alle über einen Kamm geschoren werden, im ewigen Kopieren, in der Hetze der Examina die künstlerische Individualität erdrücken muß und nur phantasielose Beamtenkünstler ziehen kann. Insbesondere spricht er von der Bildung der Architekten, tadelt die Einrichtungen der Berliner Bauakademie und verlangt statt des Mechanismus solcher Anstalten, daß der Künstler unter der unmittelbaren Aufsicht eines erfahrenen Meisters heranwachse, wo der Lehre stets die Anschauung zu Hilfe komme, mit der Theorie die Praxis zusammenfalle und insbesondere das ungleiche, getrennte Fortschreiten in den einzelnen Zweigen, wie dies ein

Hauptübel in der Einteilung des akademischen Kurses sei, nicht stattfinden könne. Ich kann dies hier nicht im einzelnen verfolgen, sondern nur aussprechen, daß hier ein Punkt erörtert wird, der für die Erkenntnis der Gebrechen der modernen Kunst von der größten Wichtigkeit und gewiß wert ist, gründlich ins Auge gefaßt zu werden, wo denn die Aufgabe wäre, die Schule, wie sie in allen Zeitaltern hoher Kunstblüte beschaffen war, mit der modernen akademischen Erziehung zu vergleichen und sich zu überzeugen, wie auch hier der Geist des Mechanismus an die Stelle der individuellen Tätigkeit und Einwirkung getreten ist.

Insbesondere dürfte sich jede Regierung empfohlen sein lassen, was Hallmann über die Zweckmäßigkeit einer Trennung des Stadt- und Prachtbaues von dem obligaten Staatsbaudienste und der Eröffnung von Konkursen bei architektonischen Kunstwerken sagt; würden die bedeutenderen Bauten nicht mehr verrosteten, in der Beschneidung der Pläne durch die Ministerien versauerten Baubeamten, sondern durch Konkurs dem Talente überlassen, so hätten wir nicht überall den Anblick der meskinen Kästen und Schachteln, welche öffentliche Gebäude vorstellen sollen.

Zwischen diese Ausführung schieben sich wieder einzelne Gedanken ein, worin die das ganze Schriftchen belebende Idee einer Kunst, welche das Mark der Wirklichkeit in sich aufnimmt, aufs erfreulichste hervortritt, wiewohl sie mit manchem Unrichtigen verwoben sind. So faßt der Verfasser Seite 40 den religiösen Glauben in dem veralteten Sinne der subjektiven Aufklärung als ein bloß individuelles Gefühl, setzt aber dann sehr schön hinzu: „Die Welt, die immer so ungläubig verschriene, ist so gläubig, ja vielleicht gläubiger, als je, sie ist göttlicher geworden, indem sie menschlicher geworden ist.“ Ferner deckt er einen Punkt auf, an welchem die Unlebendigkeit der jetzigen Kunst aufs neue einleuchtet und welcher doch in unserer Zeit von den meisten übersehen wird. Er sichert der Baukunst ihre wahre Bestimmung, die Mutter der anderen Künste zu sein, er beklagt ihre jetzige Isolierung und Zusammenhangslosigkeit, eine Folge der einseitigen Ausbildung unserer Künstler. Wenn sonst zum lebendigen Dienste der Gegenwart, zum Genuß und zur Erhebung des Volkes die Architektur mit dem Schmucke der anderen Künste sich verband, so ist jetzt die höchste Verbindung, die wir

kennen, die Herstellung eines Gebäudes, worin Gemälde und Statuen, herausgenommen aus der geschichtlichen Umgebung, der sie angehörten, wie in der Kapsel des Botanikers die abgerupfte Blume, gesammelt werden. Die Galerien, die Museen sind ebenso notwendige, verdienstliche, als entmutigende Erscheinungen unserer Zeit, ein vollständiger Beweis, daß wir nicht Schöpfer, sondern Sammler sind, „geistige Kirchhöfe, Mumienkästen, deren Priester Totengräber sind". „Der einzige Tempel der Kunst ist das Leben, und seine Priester sind Künstler! Darum laßt uns unseren edlen Beruf nicht verkennen, arbeiten wir nicht für unseren Mumienkasten, arbeiten wir zur Verschönerung unseres Heiligtums, zur Verherrlichung des Lebens!"

In aller Kürze übergehe ich die dritte Abhandlung: „Über den Bau protestantischer Kirchen, insbesondere über den Bau eines Domes für Berlin." Ich muß nämlich vor allem gestehen, daß ich in dem Bau eines Domes zu Berlin keineswegs das welthistorische Ereignis, die Aussicht auf ein großes protestantisches Gegenstück zur Peterskirche finden kann wie der Verfasser; ja, als einen solchen Ketzer muß ich mich bekennen, daß ich dieses Ereignis für sehr gleichgültig halte und für ebenso gleichgültig, ob der Plan, den Hallmann vorlegt, als gelungen anzusehen ist, oder nicht. Unsere Kirche hat eingesehen, daß sie in dem Sinne, wie die katholische, nimmermehr Kirche sein kann, und es ist im geringsten von keiner Wichtigkeit, ob für einen Kultus, dessen dogmatischen Grundlagen die Mehrzahl der Gebildeten sich ebenso entfremdet hat wie einst die Reformation der katholischen Kirche, etwas mehr oder minder Gelungenes gebaut wird. Ist etwas an dem vom Verfasser mitgeteilten Entwurfe, worin ein Keim der Zukunft liegt, so ist es der Gedanke, einen Raum der Kirche den Monumenten großer vaterländischer Männer zu bestimmen, wie die Westminsterabtei. Übrigens wendet Hallmann den Rundbogenstil an, den er organisch fortzubilden sucht, und sollen wir einmal unselbständig unter den dagewesenen Stilen wählen, so mag dieser vielleicht der empfehlenswerteste sein. Allein dies sind Fragen der unfruchtbarsten Art: ein Stil bildet sich nicht durch Absicht und Reflexion einzelner, sondern durch einen leitenden Instinkt der Zeit; dies weiß niemand besser, als gerade unser Verfasser, wie er es Seite 50 in der trefflichen Bemerkung zeigt: „Stil im weiteren

Sinne ist nichts anderes, als das in Formen verkörperte Empfindungsvermögen einer bestimmten Zeit; es kann daher auch nur periodenweise von einem Stile die Rede sein, d. h. sobald man imstande ist, eine Vergangenheit als solche zu übersehen, so stellt sich eine gewisse, durch den Geist der Zeit herbeigeführte, Ähnlichkeit in den individuellen Ausdrucksweisen der Künstler heraus und unsere Anschauung von einem bestimmten Standpunkte macht uns dies im einzelnen eigentümlich Hervorgebildete als ein im ganzen Zusammenhängendes erkennen. Aus dieser Erklärung, welche nur allein die richtige sein kann, weil sie auf die Entstehung der Formenwelt überhaupt basiert ist, geht hervor, daß es ebenso töricht sei, in einem Stile, der vielleicht Jahrtausende vor (soll heißen: hinter) uns liegt, als in einem Stile zu bauen, den wir als einen neuen erfunden haben wollen; denn so wenig es dem Menschen möglich ist, mit seinen Augen sich auf den Hinterkopf zu sehen, so wenig er in einem Blicke sein ganzes Ich zusammenfassen kann, so absurd ist das Gerede von der plötzlichen Erfindung eines Stiles."

In ungleich ersprießlichere und energischere Erwägungen, als die über neue Kirchen, hat den Verfasser der Entwurf zu einem weltlichen, einem Staatsverwaltungsgebäude für Berlin hineingezogen, womit er sich in der vierten Abhandlung beschäftigt. Hier ist er im rechten Zuge, hier weiß er, was die Zeit braucht, und zum ersten Male dringt aus dem lauten Jubel der Selbsttäuschung und der Affektation eine wahre deutsche Stimme der Verwerfung gegen zwei so verzwickte Unternehmungen, wie die Walhalla und der Ausbau des Kölner Doms, hervor. Die erstere ist jetzt fertig, lassen wir sie sanft ruhen in dem Tode, zu dem sie geboren ist, mag in dem griechischen Tempel an der Donau die Heilige X. Y. Z. neben Diebitsch Sabalkansky ruhig den Traum der Unsterblichkeit träumen! Der Dombau aber ist eben im Werke, und da ist es noch der Mühe wert, zu reden, damit die Nachkommen wenigstens sehen, daß unter tausend Nüchternen, welche sich in die Begeisterung für das Abgestorbene hineinarbeiten, wenigstens einige Begeisterte waren, die das Werdende, das Jugendliche wollten. Der Hauptgrund des kräftigen Abscheus, den unser Verfasser gegen dies Unternehmen ausspricht, ist der gerechte Schmerz des Künstlers, der unendliche Kräfte für ein Werk verschwenden sieht, wo nichts zu schaffen, sondern nur

ein 600 Jahre alter Plan auszuführen ist. Ich kann nicht umhin, eine Probe der naiven Kraft zu geben, zu welcher, aus der vielen stilistischen Not, in der sie sich abquält, hier die Sprache des Verfassers sich erhebt. „Nun denn, ihr deutsche Künstlerjugend, köstliche Pfänder der Liebe und Weisheit eurer Lehrer und Erzieher, die ihr wohl exerziert seid, nicht nur in der Kunst, sondern auch vor allem in der Kunst, auf allerhöchstes Verlangen mit patentierten Zündhölzchen Begeisterung für beliebige Kunstepochen in euch anzufachen und nach Gutdünken zu vertuschen, wohlan denn! heraus mit der Begeisterung für das Werk, was das einige Deutschland als Symbol seines geistigen Zustandes schaffen will! Gehet hin und werdet zu Steinträgern am Kölner Dombau, es braucht nur Hände, nur menschlichen Mechanismus, die Idee ist ja schon seit 600 Jahren fertig, überdem ist das Steintragen ein herrliches Mittel zur christlichen Demut! — — Ihr Architekten, werdet Steinklopfer, und wenn euch die Richtung der Zeit noch etwas Saft gelassen, so laßt euch zu Mörtel zerstampfen, oder meißelt und klopft so lange fort für die erhabene Idee, bis euer bißchen eignes Leben erloschen ist und ihr erstarrt und versteinert, gleich so mancher verzerrten Fratze des Mittelalters, als Verzierung in die Mauer des Doms eingelassen werden könnt! . . . Ihr größten Hebel des Fortschritts, Altertumsforscher und Rezensenten, wenn ihr den Riesenbau durch unaufhörliches journalistisches Spektakeln*) und Schreien endlich bis zum Dache gebracht, so laßt euch als Dachtraufen einmauern, ihr werdet darin zur Ehre der großen Idee euren eigentlichen angeborenen Beruf erkennen! Euer stets offener Mund, euer oft so hohles Innere und leerer Bauch wird euch vortrefflich als Rinnsteine qualifizieren! Es gilt ja gleich, ob das Wasser dieses oder jenes Jahrhunderts durch euch hindurchläuft, ihr spuckt es hinunter auf die dumme Welt und beruft euch auf den Einfluß vom Himmel und daß ein Naturgesetz euch dazu zwingt!“ usw.

Wenn Hallmann als Künstler billig vor allem die künstlerischen Kräfte beklagt, welche hier zu unfreiem Handlungswerke verschwendet werden, so müssen wir ebensosehr auch die ungeheuren materiellen Kräfte bedauern, welche darauf gehen, um etwas Abgestorbenes zu vollenden. Wo aus der Fülle des Wohlseins in einem Volke von

*) Der Verfasser schreibt: Specktakeln.

selbst die Blume der Kunst hervorspringt, da ist kein Aufwand zu groß, um sich in glänzenden Werken das Bild der eigenen Herrlichkeit gegenüberzustellen; die Summen, welche die Athener nach den Perserkriegen für ihre hohen Tempel und majestätischen Götterbilder zur Feier der eigenen Größe bestimmten, waren ungeheuer; aber jeder Kreuzer, den wir für galvanische Belebung eines Kunstleichnams ausgeben, wäre besser zu Suppen für die Armen verwendet. Ein Leichnam aber ist es, von dem wir reden. Hätte der gotische Stil noch Lebenskraft gehabt, so wäre der Dom, der jetzt als sprechender Zeuge eines während seines Baues erloschenen Geistes dasteht, nicht unvollendet geblieben. Der Geist, aus dem dieser Stil und dieses Musterwerk dieses Stils kam, war erloschen, und wir wollen ohne den Geist, ja aus einem anderen Geiste fortsetzen, was nur als Frucht jenes Geistes einen Sinn hat? Wir gießen mit unermeßlichen Opfern die wurzellose Pflanze? „Menschen, die solchen Richtungen folgen, sterben ihr ganzes Leben, während die, so der Gegenwart und der Zukunft zugewandt sind, es doch wenigstens leben.“ Seite 86.

Dies hat noch eine weitere, sehr ernste Seite. Man hat sich für den Kölner Dombau zunächst aus ästhetischen Gründen begeistert; man beklagt, daß der Prachtbau, der das vollkommenste Muster eines herrlichen Stils zu werden bestimmt war, unterbrochen worden ist, und schwärmt für die Herstellung eines vollkommenen Modells der gotischen Architektur. Mit dem Zwecke eines bloßen Modells stehen aber die unübersehlichen Kosten eines solchen Unternehmens in einem doppelten Mißverhältnisse, und man kann diesen abstrakt ästhetischen Standpunkt höchstens dem Künstler vom Fach, und auch diesem nur, sofern er den wesentlichen Zusammenhang der Kunst mit dem Leben vergißt, nachsehen. Die Hauptsache jedoch ist diese: der Kölner Dom ist kein bloßes Modell, er ist ein Gebäude, das für einen sehr bestimmten Gebrauch bestimmt ist und bestimmt bleibt: für den katholischen Kultus. Die Weltanschauung, aus welcher dieser Kultus und sein Baustil hervorgieng, ist allerdings faktisch nicht untergegangen, aber der Saft ist ihr verdorrt, den sie bedurfte, um einen so herrlichen Baum höher zu treiben; ausgeschieden sind ihre Säfte und haben längst andere, geistigere Blumen als diese steinernen, getrieben. Mit der Spannung der Polemik gegen diese Früchte eines

neuen Geistes fristet sie selbst ein markloses, seit Jahrhunderten überflügeltes Leben. Deutschland soll also mit ungeheuern Opfern ein Haus des Kultus bauen für die Kirche, aus deren geistzwingenden Banden es sich mit Gut und Blut, mit dem Opfer seines Wohlstandes in einer dreißigjährigen Marterzeit befreit hat, soll es für eine Bevölkerung bauen, wo der Fanatismus der Priester entbrannter als irgendwo noch heute den heiligen Pfeiler des Völkerlebens, die Ehe, durch Verstörung der Gewissen erschüttert und so in den Eingeweiden des eigenen Volkes wühlt.

Dies führt uns auf einen andern Gesichtspunkt, unter welchen man dies Unternehmen zu stellen gesucht hat. Der Kölner Dom soll ein Symbol der deutschen Einheit sein. Hören wir hierüber unsern Verfasser: „Wohl uns, wenn Deutschland das Bedürfnis fühlt, einig zu sein, aber laßt, wenn wir Bedürfnis zu gemeinsamen Schöpfungen fühlen, auch diese dem Gefühle analog und es verkörpernd sein. Warum denn mit solch edlem Triebe Maskerade spielen? Was soll überhaupt der Symboldienst bei einem Volke, welches gottlob so weit mündig, daß es die Idee selbst zu begreifen imstande ist! Das Symbol soll nur zur Erkenntnis der Idee führen, ist sie aber als solche erkannt, so ist das Symbol an sich gar nichts mehr nütze, und will man eine Idee durch Taten verwirklichen oder ins Leben treten lassen, so sollen es bei Gott keine symbolischen Taten und Werke sein, sondern solche, die das wahre Leben des Menschen bereichern und ihm nützlich sind.“ „Wenn man eine Kirche, die zur Ehre Gottes erbaut wurde, jetzt zum Heumagazin benutzt, so ist es im Grunde nicht schlimmer, als wenn man den Kölner Dom als Symbol deutscher Einheit erbaut, da man sich überzeugt hat, daß man es aus Liebe zu Gott nicht mehr imstande ist. Der ganze Unterschied besteht darin, daß die Kirche mit materiellen, der Dom aber mit geistigen Stoffen vollgestopft ist, die beide nicht hineingehören.“ Es ist aber nicht nur eine verkünstelte Reflexion, eine katholische Kirche unter den Gesichtspunkt eines Nationalsymbols bringen zu wollen, sondern es ist auch eine verkehrte. Die Bekenner der Konfession, für welche diese Kirche vollendet werden soll, sind, wenn man der Sache auf den Grund geht und die längst bedeutungslos gewordene scholastische Unterscheidung zwischen Geistlichem und Weltlichem fallen läßt, eigentlich Untertanen eines fremden, und zwar des römischen

Staats. Wer über meine Seele gebietet, der gebietet auch über meinen Leib. Der moderne Staat aber, der sich wesentlich auf Grundlagen gebaut hat, welche im weiteren Sinne echt protestantisch sind, fordert, daß seine Bürger ungeteilt, mit Leib und Seele, seinem vernünftigen Organismus angehören. Daß zwischen der römischen Kirche und einem solchen Staate, weil jene diesen als ein Rechtssubjekt im Grunde gar nicht anerkennt, eigentlich auch keine Verträge geschlossen werden können, hat in neuerer Zeit mehr als Ein Fall deutlich genug gezeigt. Man kann diesen Riß durch palliative Nachgiebigkeit für einige Frist wieder zuheilen, aber bälder kann von einer Einheit Deutschlands und auch nur eines deutschen Staates gar nicht die Rede sein, als bis — nebst einigem anderen — der Gegensatz der Konfessionen verschwunden sein wird. Dieß setzt freilich auch wesentliche Veränderungen der protestantischen Kirche voraus, weswegen ich auch ausgesprochen habe, daß die kirchliche protestantische Architektur unmöglich eine künstlerische Frucht entfalten könne.

Hier kehren wir noch einmal zu unserem Verfasser zurück und finden ihn auf einem Wege, der ungleich richtiger und konsequenter ist, als der Berlinertraum von einem welthistorischen Berliner Dom. „Es geht aus den Ereignissen und Taten der letzten drei Jahrhunderte nach der Reformation deutlich genug das Streben hervor, sich, selbst in religiöser Hinsicht, mit der Erde und unserem irdischen Dasein wieder auszusöhnen und auf einem Boden wieder heimisch zu werden, den Aberglaube, Schwärmerei und Mißverstehen des Christentums uns als eine Wüste erscheinen machen wollte. Die ganzen Bestrebungen des Mittelalters galten dem Himmel, dem himmlischen Reiche wurde das Irdische geopfert, bis das nackt hervortretende Streben der Kirche selbst nach irdischem Besitz und Macht den Völkern über den Wert desselben die Augen öffnete. Seit der Reformation erscheint daher das sonst in Religion und Kunst für profan Gehaltene fortwährend mit dem Heiligen durcheinandergemischt, das Religiöse fängt an in das Profane überzugehen und die humane Bildung unserer Zeit ist im höheren Sinne am Ende nichts anderes, als ein praktisch gewordenes oder werdendes Christentum. ‚Wir wollen Bürger werden auf dem Boden, den unsere Väter fallend sich erobert.‘ Die Ansicht, daß wir bestimmt seien, uns

hier auf Erden für den Himmel zu opfern, gieng allmählich in den Glauben über, daß ein gottwohlgefälliger Wandel hier auf Erden darin bestehe und bestehen müsse, uns für das Gesamtwohl unserer Mitmenschen tätig und hilfreich zu erweisen und das, was wir uns an geistigen und materiellen Gütern erwerben, nicht gleichsam in die Schatzkammer des Himmels zu tragen, sondern es vor allen hier auf Erden auszugeben, und zwar nach den Gesetzen und Sitten, wie sie die menschliche Weisheit zu bilden imstande war ... Wenn also die Bestrebungen der meisten Völker sich dem Staate immer mehr zuwenden und man glaubt, daß die Kirche oder der religiöse Sinn dadurch einbüße, so scheint es mir im Gegenteil ein Gewinn zu sein, wenn man den Staat als die höchst mögliche irdische Form religiöser Ideen auszubilden sich bestrebt, ihn also als eine praktisch gewordene Religion betrachtet, und dann möchte es allerdings eine Zeit geben können, wo Staat und Kirche ganz und gar eins würden ... Wenn wir nun betrachten, inwiefern die Kunst von jeher bemüht gewesen, das, was dem Menschen das Höchste war, seine Religion und seinen Glauben zu verherrlichen, wenn wir durch die Richtung der Zeit bemerkt haben, daß die Kunst sich mehr und mehr mit Gegenständen des praktischen Lebens befaßte, weil nach unsrer Ansicht überhaupt die Religion selbst mehr praktisch wurde, so werden wir wenigstens zugeben müssen, daß, wenn die Kunst möglich bleiben soll, d. h. wenn die Kunst ihre Wirkung und ihren Zweck nicht aus den Augen verlieren soll, sie auch dabei wieder bedeutend auftreten muß, was selbst in der Zeit als das Bedeutendste hervortritt, und dieses ist der Staat und seine Verwaltung."

Hier sind wir mit unserem Verfasser auf dem Punkte angekommen, wo alle Abweichung zwischen uns verschwunden ist und drücken ihm als einem geistig Befreundeten die Hand, indem wir die nähere Prüfung des von ihm mitgeteilten Planes für ein Staatsverwaltungsgebäude den Sachverständigen überlassen.

(Zuerst erschienen in den Jahrbüchern der Gegenwart, Jahrg. 1843, Nr. 25ff.; dann in der 1. Auflage der Kritischen Gänge, 1844, II, S. 3—46.)

Die Abdankung Carls V. von Louis Gallait und das Kompromiß der flandrischen Edeln von Carl de Bièfve.

Gedanken bei Betrachtung der beiden belgischen Bilder.

Nicht weil ich etwa meinte, der einsichtsreiche Künstler, der sich in diesen Blättern*) darüber ausgesprochen hat, habe nicht genau das Rechte gesagt, möcht' ich an diese Kritik noch einige Gedanken anknüpfen. Es sind Gedanken, die ich aus verschiedenen Anlässen mehr als einmal der Öffentlichkeit vorgelegt habe, Gedanken über die wahre Aufgabe unserer jetzigen Kunst, oder richtiger: aller Kunst. Ich gestehe, sie sind mir eine solche Herzensangelegenheit, daß ich mich nicht schäme, dem alten Schloßvogt in der Preziosa zu gleichen, der seinen Bauern, welche ihn versichern, die alte Geschichte vom Tor- und Schicksals-Schluß mehr als hundertmal gehört zu haben, erwidert: tut nichts, könnt's noch einmal hören. Sie sind nicht verbreitet, nur von wenigen erkannt, darum ist es erlaubt, auf dieselbe Stelle wieder und wieder zu schlagen. Sie sind mir endlich in der Anschauung der beiden Gemälde, im Gesumme des Streits der Künstler zu München in ein neues Licht getreten, und so kann ich vielleicht das Alte wenigstens auf eine neue Weise sagen.

Das Urteil über diese Bilder ist deswegen so schwierig, weil jedes Lob, das man ihnen zollen muß, eine Beschränkung leidet, bis auf e i n e n Punkt, in welchem Freund und Feind zu ungeteiltem Lobe sich vereinigen, das Kolorit. Wie nun, wo Satz gegen Satz gestellt werden muß, der zersplitterte und in Parteien geteilte Geist Bejahung und Verneinung nicht in e i n e m Bewußtsein zu vereinigen pflegt, sondern an entzweite Kämpfer verteilt, die dann ebendeswegen einander nicht verstehen, so ist es auch hier geschehen. Man traf in

*) In A. Schweglers Jahrbüchern der Gegenwart, 1844, S. 24—45. Ohne Namensunterschrift.

München eine wunderbare Konfusion der Urteile. Ich suche nun Punkt gegen Punkt so einfach als möglich aufzustellen und knüpfe daran meine allgemeinen Gedanken.

Wir müssen vom Stoffe beginnen. Die Bilder waren zwar bestellt, allein wir können trotzdem geradeso urteilen, als hätten die Künstler ihren Gegenstand selbst gewählt. Wäre Cornelius kein Mythenmaler, so hätte er sich auch kein Jüngstes Gericht auftragen lassen, und wäre man in München nicht überhaupt in der Kunst noch auf dem Standpunkte einer unwahren Idealität, so würden diese heiligen Aufträge auch nicht gegeben werden. Umgekehrt beweist der Auftrag, nationalhistorische Gegenstände mit solchem Aufwand auszuführen, wie ihn diese beiden Künstler erhielten, daß man in Belgien auf dem rechten Wege ist, und zwar deswegen, weil die Kunst selbst ihn zuerst gefunden hat. Ich habe hiemit schon ausgesprochen, welchen Stoffen als den falschen ich die hier gewählten als die rechten entgegensetze. Es sind zuerst die mythischen, oder in Gottes Namen, wenn jemand einen Glauben wie ein Meerfels hat (wir werden aber sogleich finden, wie es mit dem Glauben steht), die religiös-historischen. Vieles habe ich in vielen Weisen gegen diese heuchlerische, aszetische, pfäffische Malerei gesagt, aber hier muß ich noch einmal alles in dem Worte zusammenfassen, daß sie grob-materialistisch ist, während die respektiven Künstler auf der Höhe des reinen Idealismus zu stehen glauben. Es ist unglaublich, auf welche Verwirrung der Begriffe man stößt, wenn man über diesen Punkt mit den Künstlern zu München sich in Disputationen einläßt; ich will aber jetzt nur den ganz unbefangenen Laien fragen: welche Darstellung der göttlichen Gerechtigkeit z. B. ist geistiger, diejenige, welche uns Teufelslarven vorführt mit Hahnkämmen, mit Schweinshauern, Krallen, Schwänzen, blau, grün, bronziert, in allen Farben spielend, wie sie mit Zangen und Hacken die Sünder in die große Brat- und Schmorpfanne der Hölle herabreißen, oder diejenige, welche uns einen bösen Menschen zeigt, welcher alle Qualen der Hölle in seinem Innern trägt, wie ein Macbeth, wie ein Richard III.? Wer stellt den heiligen Geist würdiger dar, derjenige, der ihn als eine Taube über einem Bündel von Strahlen malt, oder derjenige, der einen edlen großen Mann, einen Luther, einen Hus im Feuer der göttlichen Begeisterung vor mich hinstellt? Wodurch

bewährt denn die Idee wahrer und schlagender ihre Kraft, als dadurch, daß sie mitten in den Boden der realen geschichtlichen Gegenwart hineinsteigt, das rein menschliche Individuum samt seiner ganzen Begrenztheit und Bedingtheit ergreift, erfüllt, und so, ohne seine menschlichen Grenzen aufzuheben, es innerhalb seiner selbst über sich selbst hinaushebt? Fliegen denn die Ideen wie die Mücken in der Luft? Es war nichts anderes, als die grobsinnliche Denkart früherer Bildungsstufen der Menschheit, daß sie den göttlichen Geist nicht anders zu fassen vermochte, als so, daß sie ihn neben die Welt stellte, und ihm eine eigene, ihn von der Welt ausschließende und dadurch seine Durchdringung mit der Wirklichkeit abschneidende Materie beigab. Es war dies nicht wahrer Glaube, sondern es war Mangel an wahrem Glauben. Der Glaube ist, um einmal biblisch zu reden, eine gewisse Zuversicht des, das man nicht sieht. Nun, wer glaubt denn mehr, der, welcher Gottes Wirken bezweifelt, wenn er es nicht, in besondere Körper gefaßt, mit Händen greifen kann, oder der, welcher es als unsichtbaren, durch alle Räume und Zeiten ergossenen Geist verehrt, und sich in dieser Erkenntnis nicht irremachen läßt, wenn auch der Anschein gegen diese Durchdringung ist, wenn auch die einzelne Erfahrung z. B. einen Zweifel an der Gerechtigkeit der göttlichen Weltregierung zu begründen scheint? Ihr Engel- und Teufelsanbeter, ihr Kutten und Kapuzen, ihr Künstlerpietisten, ihr seid die Ungläubigen, ihr seid die Fetischdiener.

Doch nur die Sekte der „Nazarener", der eigentlich pietistischen Künstler begründet dieses materialistische Ideal auf den Glauben, und fordert ihn. Die andern rücken alles unter den ästhetischen Standpunkt, und machen daher für christliche und heidnische Götter ohne Unterscheidung den Begriff des Symbols und der Idealität geltend. Die Kunst fordert Ideen, heißt es. Ideen fordern Personifikation in überirdischen Wesen; nur diese lassen den hohen idealen Stil zu, der die Formen von allen Schlacken der Zufälligkeit und Endlichkeit reinigt. In diesem Schluß ist bloß eine Kleinigkeit vergessen, die Weltgeschichte. Solche überirdische Wesen müssen noch geglaubt sein, sonst sind sie tot und null. Die Götter der Alten, die himmlischen Personen des Mittelalters lebten im Volksglauben, jetzt sind sie bleiche Schatten der Erinnerung. Die Lebenswärme, welche

Fr. Kugler bei Cornelius vermißt, fehlt den Werken dieser Schule nicht darum, weil an sich diese idealen Gestalten sie nicht zuließen; sie ließen sie zu, sie trugen sie in sich, wo sie noch geglaubt waren; wo sie aber im Zeitalter der Aufklärung künstlich aus dem Grabe gezogen werden, da äußert sich der Unglaube in der Frostigkeit der ganzen Behandlung, welche dem Verstand allegorische Rätsel zu raten gibt, statt Sinn und Herz zu erfreuen, und die Formen in dem Sinne stilisiert, welchem der Verfasser der Kritik unserer beiden Bilder so treffend die Forderung entgegenstellt, daß die reelle wirkliche Individualität innerhalb ihrer selbst in ihr eigenes Ideal erhoben werden soll. Dieser Ausdruck könnte nicht glücklicher gewählt sein. Es fragt sich, ob Porträtwahrheit und Idealität vereinbar sind; die Frage ist schon seit Tizian, seit Rubens und Rembrandt, seit Shakespeare gelöst, und die Idealisten der Kunst verkennen drei Jahrhunderte.

Diese belgischen Bilder sind aber nicht bloß darum zu preisen, weil sie nicht ins Blaue, sondern in die geschichtliche Wirklichkeit greifen und dem trefflichen Worte folgen, das Merck zu Goethe sprach: „dein Streben, deine unablenkbare Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben; die anderen suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen, und das gibt nichts wie dummes Zeug." Die Münchner Schule hat ebenfalls eine Reihe historischer Bilder geschaffen; selbst Bilder aus der vaterländischen Geschichte. Aber hier drängt sich ein anderer nachteiliger Umstand auf: wir haben in unserer Geschichte keinen nationalen Stoff, der so populär, so wahrhaft national, im Politischen so malerisch wäre, wie die großen Szenen, welche die Befreiung der Niederlande vom spanischen Joche mit sich brachte. Die Geschichte unserer Kaiser ist ein monarchischer unpopulärer Stoff; unsere einzige große Volksbewegung war einseitig kirchlich, ein Drama im Kirchenrock und Chorhemd, das nicht malerisch ist; der Bauernkrieg, der große Kompositionen zuließe, endete so traurig, daß die Erinnerung Pein ist. Da werden nun die monarchischen Stoffe des Mittelalters obligat behandelt, in dem Sinne stilisiert, wie die Bilder der mythischen Malerschule und aus demselben Grunde: da ist ebenfalls keine Gegenwart, keine Lebenswärme

in der Behandlung, weil schon im Stoffe keine ist. Es ist eben auch eine Götter-, eine Symbolmalerei.

Wenn nun dies, diese Wahl der rechten Stoffe, das erste große Lob ist, das man den belgischen Bildern zollen muß, so leidet es sogleich eine Beschränkung. Gallait und Bièfve haben aus dem großen Schauspiele des Abfalls der Niederlande nicht Szenen der Handlung, — derjenigen nämlich, die sich feurig dramatisch äußert, — sondern formelle Akte, Zeremonien, Situationen herausgegriffen. Beide haben sich als Künstler sichtbar nach den Venezianern gebildet; die Venezianer ergriffen unter den italienischen Malern zuerst die Wirklichkeit, aber nicht die energische Handlung — denn wo sie diese darstellen, sind sie halb materialistisch, halb allegorisch, die Schlachtenbilder des Dogenpalastes zeigen, daß zu dem dramatisch-historischen Gemälde die Zeit noch nicht reif war — sondern die feiernde Pracht, wie denn dazu auch ihre festliche Farbe wie geschaffen war.

Nun muß man aber gerecht sein und nicht übersehen, daß das Zeremonienbild die tiefere Seelenbewegung nicht ausschließt. Verwerflich sind Zeremonienbilder, wo die Art der Feierlichkeit den bewegteren Affekt ausschließt, nicht aber solche, wo der allgemeine Ton der Feier nur die Grundlage ist, durch welche Rührung und Affekt wie ein elektrischer Schlag zuckt. Jedes der beiden Bilder behandelt eine Szene der letzteren Art. Ich kann dem Verfasser der obigen Kritik in seinem Urteil über den schließlichen Inhalt des Bildes von Gallait nicht beistimmen. Es wäre freilich übel bestellt, wenn wir nichts daraus sehen könnten als die traurige Wahrheit: alte Menschen sind schwach. Nein, ein reichbewegtes großes Leben scheidet müde von seinem Schauplatze; schon dies ist (eine entsprechende Darstellung freilich vorausgesetzt) nicht ein Bild lahmer Altersschwäche, sondern ein tragisches Lebensbild. Aber nun, da der greise Träger der Vergangenheit sich von seinem Boden ablöst, sieht man, wie tief seine Wurzeln darin gründeten, und zugleich werden die Keime bloßgelegt, die in diesem Boden schlummern. Wehmütiger Rückblick auf eine erfahrungsvolle Vergangenheit, Trauer und Wehmut auf der einen, drohende Saat des Verderbens und dunkle Sorge auf der andern Seite: ein Feld voll Samen einer Tragödie und ein würdiger Stoff für ein großes Kunstwerk. Bièfves Bild ist schon an sich mehr Handlung; jene drohenden Elemente haben sich schon in Wirkung

gesetzt, und die dunkle Sorge ist zur Tat der männlichen Gegenwehr geworden. Diese äußert sich zuerst nur formell, durch Unterschreiben einer politischen Erklärung, aber in den Männern, die da schreiben, arbeitet etwas, was nicht nach Federn, sondern nach Schwertern aussieht, und die Begeisterung, aus welcher der ganze Akt fließt, ist — dies war wenigstens die Intention des Künstlers — noch im Redner und den Erfolgen seiner Feuerworte sichtbar.

Diese Anerkennung unterliegt nun aber wieder einer Beschränkung, und zwar einer sehr wesentlichen. Beide Künstler sind in der Darstellung dieses Moments, der Seite der Bewegung, nicht glücklich gewesen; zunächst was den Ausdruck, dann was die Komposition betrifft, zu welcher uns dieser Punkt bereits hinüberführt. Gallaits Carl V. ist, wie alle Welt zugibt, eine grundschlechte Figur, ein geistloser, matter, verwaschener, verweinter Kopf; die Hauptgestalt ist gerade die unglücklichste. Die allgemeinen Elemente nun, welche durch die Losreißung ihres bisherigen Trägers sichtbar werden, sind in der Komposition zunächst nicht unglücklich verteilt. Links und im Vordergrunde der Hof, Frauen, Krieger, ehrwürdige Beamte: hier herrscht die Stimmung des wehmütigen Rückblicks, konzentriert, aber auch streng zusammengehalten und gemessen beherrscht in der herrlichen, tief gedankenvoll in sich webenden, auf ein Feld der gefurchtesten Erfahrung zurückblickenden Gestalt der kaiserlichen Schwester. In der Mitte der Sohn des Kaisers, in dem Moment, wo er zum Träger der Zukunft erhoben wird. Ein ehernes Band ist um diese Stirne geschmiedet, keine Seele wohnt in diesen Zügen; es ist alles zu fürchten; er wird ein Werkzeug des Fanatismus werden, dessen finstere Repräsentanten in Carls Beichtvater und dem jungen Dominikaner zur Rechten gegenwärtig sind. An diese knüpft sich die dunkle Sorge, welche, in den niederländischen Edeln stärker, als das Gefühl der Rührung über den Hauptakt, die Gestaltengruppe zur Rechten beherrschen sollte. Diese Hauptmomente sind nun aber nach meiner Einsicht nicht klar genug für das Auge verteilt; es versteht sich, daß ich keine abstrakt mathematische Teilung meine; aber jeder, der das Bild gesehen hat, wird mir zugeben, daß er mit keinem geschlossenen Total-Eindruck schied. Figuren, welche bloß Porträtwahrheit ohne ideale Bewegung an sich tragen, unterbrechen und zersprengen die Gruppen,

insbesondere verlieren sich die beiden Vertreter der drohenden Zukunft, die Dominikaner, zu vereinzelt unter den übrigen, und der sorgenvoll ernste Blick, den Graf Horn auf seinen finsteren Nachbar wirft, reicht nicht hin, das Moment der Bangigkeit für die Zukunft durchgreifend hervortreten zu lassen. In Bièfves Bild nun ist ebenfalls das Moment der Bewegung nicht zu gelungener Darstellung gekommen. Der Redner Brederode ist steif und ohne Feuer; die Begeisterung in seinen Zuhörern hat keine Wahrheit, Kraft und Natürlichkeit des Ausdrucks. Ferner steht diese ganze Gruppe mit der Gruppe der Unterschreibenden in keinem organischen Zusammenhang; denn was sie innerlich verbindet, daß es nämlich dieselbe Begeisterung ist, welche dort anfeuernd durch den Redner wirkt, hier mit männlicher Entschlossenheit die Urkunde des großen Entschlusses unterzeichnet, das ist noch keine malerische Verbindung. Es müßte ein sichtbarer Übergang zwischen beiden Gruppen sein, man müßte Personen sehen, welche eben vom Redner begeistert herkommen, um zu unterzeichnen, und so beide Seiten vermitteln. Der Redner müßte sinnlich erkennbar den Schreibenden in die Hände arbeiten. Dieser Übergang fehlt, so gehen die zwei Einheiten des Bildes nicht in *eine* höhere zusammen.

Von der Komposition des Ganzen wenden wir uns zum Einzelnen, d. h. zur Darstellung der *Individualität*. Welches große Lob ihr zu zollen ist, welche Gestalten, aus dem Kerne der Wirklichkeit geschnitten, hier vor uns treten, hat der Verfasser der obigen Kritik so gründlich ausgesprochen, daß ich nichts hinzuzusetzen habe. Er hat, wie ich schon sagte, den Mittelpunkt getroffen. Ich mache in dieser reichen Auswahl von durchgearbeiteten lebenswahren Charakterköpfen nur noch auf den jungen Dominikaner aufmerksam, welchem Graf Horn einen so gedankenschweren, verächtlichen und doch sorgenvollen Blick zuwirft; man kann keine ergreifendere Larve des Fanatismus sehen. Scheiterhaufen glühen in diesen von häßlichen Leidenschaften zerrissenen, verbissenen, und doch keineswegs gemeinen Zügen; jeder Hauch der Gesundheit ist aus dieser verkohlten erdfahlen Hautfarbe gewichen, und an den Mundwinkeln ziehen sich jene tiefgegrabenen Einschnitte herab, welche durch die Gewohnheit des Zuckens im Grimme der Verfluchung sich zu bilden pflegen. Es wäre interessant gewesen, *Lessings* Hus mit Gallaits Bild zu

vergleichen, und dem deutschen Künstler in dem Punkte der Charakterköpfe sein Recht neben dem belgischen zu vindizieren und abzugrenzen.

Aber auch dieses Lob der lebenswarmen Individualität stößt allerdings wieder auf eine Einschränkung, und zwar eine doppelte. Die Individualität „in ihr eigenes Ideal zu erheben“, dies war die wohlverstandene Aufgabe unserer beiden Künstler. Sie schloß aber außer der großen Schwierigkeit, welche an sich darin liegt, wenn eine ganz geschichtlich bestimmte Persönlichkeit mit den treuesten Porträtzügen dargestellt und doch alles bloß Partikuläre und Zufällige bis an jene feine Grenze getilgt werden soll, wo es aufhört oder richtiger anfängt, zum geistigen Ausdruck des Ganzen mitzuwirken: außer dieser Schwierigkeit schloß diese Aufgabe noch eine weitere in sich. Die einzelnen Persönlichkeiten waren nämlich nicht in ihrer Vereinzelung darzustellen, sondern wie sie an der Stimmung, welche die ganze Versammlung und, besonders gefärbt, einzelne Gruppen derselben beherrscht, auf ihre Weise teilnehmen. Es leuchtet ein, wie unendlich schwer die Lösung dieser Aufgabe war. Ein Künstler bildet nach vorhandenen Porträts mit Hilfe von Studien nach der Natur eine charaktervolle historische Gestalt; nun hat er sie zunächst im Zustande der Ruhe vor sich hingestellt, und es soll ihr erst noch der Ausdruck einer ganz bestimmten geistigen Stimmung gegeben werden, ohne jene festen Züge zu verwischen. Erwägt man, wie nahe es liegt, über der Schwierigkeit dieser Aufgabe entweder den individuellen Charakter, oder den Ausdruck der momentanen Stimmung zu opfern, so wird man diesen Künstler es verzeihen, wenn einzelne ihrer Figuren den einen oder den andern Mangel an sich tragen. Wirklich finden sich in beiden Bildern teils Charakterfiguren, welche teilnahmlos dastehen, teils bewegtere, welche ohne individuelle Bestimmtheit sind und sehr merkbar nach modernen Erscheinungen aussehen. Dadurch entsteht etwas Atomistisches, was die Totalwirkung stören muß. Dieser Vorwurf trifft insbesondere Bièfve; er ist weit mehr von der französischen Schule infiziert als Gallait; sein Graf Horn und einzelne der andern Hauptfiguren sind zwar höchst charaktervolle historische Gestalten, aber Egmont, Oranien und andere sind nicht alte Niederländer, sondern vornehme Franzosen der neuesten Zeit.

Indem wir nun vom Allgemeinsten immer mehr gegen das

Einzelne, vom Innern immer mehr gegen das Äußere hinausgehen, so bleibt noch übrig, die Mittel, durch welche alle bisher betrachteten Hebel erst in Wirkung gesetzt werden, Zeichnung, Modellierung und Farbe ins Auge zu fassen. Hierüber hat aber der Verfasser der obigen Kritik schon so gründlich und mit dem erfahrenen Auge des Künstlers gesprochen, daß uns nichts mehr übrigbleibt, als die von ihm bereits mit gehörigem Nachdruck geltend gemachte Wahrheit zum Schlusse noch einmal in ihrer ganzen Kraft zu betonen: die Wahrheit nämlich, daß es töricht ist, ein Kunstwerk im übrigen zu verwerfen und bloß die technische Ausführung zu loben. Es gibt zwar eine abstrakte Ausbildung der Technik ohne entsprechende Tiefe des Ausdrucks; sieht man aber genauer zu, so wird man immer finden, daß der innere Mangel doch immer zugleich ein Mangel der Technik ist. Van der Werffs geleckte Glattheit entspricht genau seiner falschen weibischen Idealität, und leer von allem Salz und Blut ist sie der genaue Ausdruck seiner verschwommenen Anschauungsweise. Umgekehrt kann man das Geheimnis des venezianischen Kolorits nachahmen, aber man wird sich bei dem Versuche immer überzeugen, daß die innerste Glut desselben eine Seelenglut war, die dem Künstler bis in die Fingerspitzen trat, und daß bis in diese Werkstätte des geheimsten Zaubers nur der Eingeweihte den großen Meistern folgen kann. Solche Eingeweihte sind unsere beiden Künstler, weniger Bièfve als Gallait; aus der Lebenswärme ihres Ideals fließt die Lebenswärme ihrer Farbe, aus der gesättigten Mitte des Lebenssinnes, in der sie stehen, quillt die Warmblütigkeit ihres Kolorits; weil das Leben und die Geschichte in ihrer Hand ertönt, so erklingen ihre Werke in dieser Musik der Farbe; weil sie die tote Vergangenheit mit ihrem Zauberstabe zu beleben vermochten, so ist Magie in ihrem Pinsel; weil das, was den Kunstidealisten unserer Zeit materiell scheint, die Wirklichkeit, in ihrem Künstlergeist sich zur geistigen Durchsichtigkeit verklärt, so rinnt und flutet das durchsichtige flüssige Gold Paolo Veroneses durch ihre Bilder. Cornelius und seine Schule ist hart und kalt im Kolorit, weil ihr Ideal auf kalten unfruchtbaren Höhen des Gedankens haust; auch hier steht im Deutschen der Philosoph dem Künstler im Wege. Das belgische Blut ist deutsch, mit romanischem versetzt, und wir lernen auch hier, wie bei Shakespeare und Rubens, wie heilsam der germanischen Nachdenklichkeit

eine Beimischung romanischen Feuers sei. Der wahre Aufschwung der modernen Malerei gieng von den Deutschen aus, bereichert und durchwärmt erhalten sie jetzt ihre erste Schöpfung aus den Händen der romanischen Nachbarn zurück, und der kältere stillere Bruder wird guttun, im Umgang mit dem heißeren, frischeren Bruder zu den Bächen des Lebens zu wandeln.

(Zuerst erschienen in Schweglers Jahrbüchern der Gegenwart. Jahrg. 1844, Januarheft, S. 46—54.)

Deutsche Kunstgeschichte.

Es ist Zeit, daß die Deutschen endlich mehr für die Geschichte ihrer eigenen Kunst tun; d. h. namentlich für die Geschichte ihrer Malerei, denn diese ist die einzige unter den bildenden Künsten, welche jetzt noch wahrhaft lebendig ist und welche, eben in einem neuen Aufschwunge begriffen, aus einer gründlicheren und übersichtlicheren Kenntnis ihrer Vergangenheit wirkliche Vorteile ziehen kann. Doch zunächst handelt es sich hier nicht unmittelbar um dieses bestimmtere Interesse für die Gegenwart und Zukunft der ausübenden Kunst; es handelt sich um ein noch nicht beschriebenes Blatt in der Kunstgeschichte, um ein Blatt, auf welches reichliche Notizen zwar eingetragen, aber durch große Lücken unterbrochen und noch nicht in den Fluß eines historischen Zusammenhangs gebracht sind; es handelt sich von dem allgemeinen Interesse der Wissenschaft an sich, daß dieses Blatt ausgefüllt werde. Ich will keineswegs die tüchtige Leistung Kuglers verkennen. Kugler hat aus den vorhandenen Bausteinen, aus eigenen, wenn auch nicht auf gelehrte Quellenforschung begründeten, doch fleißigen und sinnvollen Lokalstudien, aus Spezialwerken, zerstreuten Nachrichten und Aufsätzen ein sehr bequemes und reinliches Gebäude aufgeführt. Er verschmäht die philosophische Erkenntnis der inneren Notwendigkeit eines Entwicklungsgangs nach einem bestimmten Ziele hin, das als Aufgabe der modernen Kunst zu begreifen ist, es fehlt ihm an einer scharfen Erfassung der bewegenden Seele im Mittelpunkte der Kunstgeschichte, d. h. des Bandes zwischen der Kunst und der Religion als eines flüssigen Verhältnisses, das mit der Bewegung und kritischen Läuterung der letzteren seinen Charakter wesentlich verändert und endlich die Kunst in die Welt und Freiheit für immer entläßt; aber er ist darum nicht ungerecht, kein Nazarener, er weiß die weltlichen Venezianer, den saftigen Rubens, den derben und wilden Rembrandt und alles Moderne so gut zu würdigen wie einen Fiesole und Perugino. Man kann aber an ein Handbuch gar nicht die Anforderungen machen wie an ein strengeres, selbständiges Werk. Es darf in einem solchen an die Stelle der tieferen, wenn nicht philosophischen, doch von philo-

sophischem Instinkte sicher geführten Durchdringung des inneren bewegenden Geschichtsgeistes eine gewisse kompilatorische Geschicklichkeit, es darf an die Stelle erschöpfender Gründlichkeit ein sparsames Hervorheben der wichtigsten Kunstwerke und Tatsachen treten. Ein äußerst wichtiges Moment, die stetige Rücksicht auf Volksstamm, Sitten und Staatsleben, darf sich auf einleitende Winke beschränken. Zudem umfaßt Kuglers Handbuch mit Deutschland auch die romanischen Länder und ist schon deswegen auf Kürze angewiesen.

Es ist nun aber insbesondere längst eine Forderung der Nationalehre, daß wir eine Geschichte der deutschen Malerei in die Welt geben. Die Deutschen haben, man darf es mit Stolz sagen, die moderne Malerei geschaffen; sie haben den mechanisch-akademischen, pathetisch-theatralischen Geist der Davidschen Schule durchbrochen und den neuen Stil begründet: so sollen sie auch sich und der Welt sagen, was ihre Ahnen in der Vorzeit geschaffen haben. Ist doch neuestens in dem eifersüchtigen Volke der Franzosen Hippolyte Fortoul hervorgetreten und hat mit Bewunderung in seinem tüchtigen Werke De l'art en Allemagne den Ruhm der alten und neuen deutschen Kunst verkündet. Wie wichtig aber immer diese Erinnerung für das Volk und die Wissenschaft sein mag, sie soll und muß selbst wieder fruchtbringend sein. Unsere neue deutsche Kunst hat noch viel, sehr viel von der alten zu lernen. Es waren zwei verschiedene Krisen, welche den Durchbruch der neueren Malerei durch die Traditionen der Willkür und der falschen Regel bezeichneten; wir sollen aus der Vereinigung der entgegengesetzten Prinzipien dieser Krisen ein Drittes bilden. Zuerst wurde in den Fußtapfen des großen Winckelmann die reine Quelle der echten, unverfälschten Antike in den vertrockneten Garten geleitet; außer der Antike war es der reife hohe Stil der Cinquecentisten, des Raffael vorzüglich, welchen man wieder fühlte und aufnahm. Karstens, Wächter und der zarte, anmutige, zu wenig gekannte Schick (in der Landschaft Koch) sind die großen Namen dieser ersten Epoche. Zum erstenmal lernten damals die Deutschen das, was wir im engeren Sinne Stil nennen: die Ausscheidung alles dessen und der Zeichnung und Komposition, was zwischen den Ausdruck und die körperliche Form als ein Hindernis freier, großer Bewegung der Seele in ihrem Leibe sich drängt. Zum erstenmal verschwand das Eckige, Knorrige und

Unfreie aus der Gestalt, was zwar mit einer tiefen Seele vereinbar ist, aber nicht mit dem wahrhaft künstlerischen Verhältnis zwischen Seele und Leib, wodurch dieser als ein flüssiges und geschmeidiges Organ mit jener vereinigt sein soll. Aber die Malerei ward nun auch einseitig plastisch; sie gieng den Stoffen der alten Mythologie nach, verlor sich in Allegorie, opferte die Romantik der Gewandung dem Nackten, die Farbe und das Helldunkel der Zeichnung, den individuellen Charakter dem Ideale. Sie wurde unnational; sie verlor auf der e i n e n Seite die konzentrierte Tiefe des Ausdrucks, der die innere Unendlichkeit aussprechen soll, welche der christlich germanischen Welt aufgegangen ist, sie verlor auf der andern jene Spitze der Eigenheit, zu welcher die Persönlichkeit in dem Leben der neueren Völker sich härter und abgeschlossener zusammenzieht; sie verlor die Farbenwelt, in deren Magie das unendliche Gemütsleben sein Echo findet. Es folgte, wie in der Poesie, die Schule der Romantiker, um diesen Mangel zu ergänzen. Ihre Verirrungen, wie ihre wahre Bedeutung sind noch heute die Streitfrage in den Kämpfen unserer Kunst. Hier sind die zwei wichtigsten Mittel hervorzuheben, die sie als Hebel eines neuen Umschwungs herbeibrachte. Man lernte die Schönheit der vorraffaelischen Malerei kennen, man begeisterte sich für diesen Ausdruck des religiösen Liebeslebens in schüchternen Formen; Solly verkaufte seine Sammlung an den König von Preußen, Rumohr reiste in Italien und schrieb seine italienischen Forschungen, diese klassische Kritik und Ergänzung des Vasari, dieses echt historische Werk, worin sich Autopsie, gelehrte Quellenforschung mit jenem tiefen Instinkte für die bewegende Seele des geschichtlichen Ganges verbindet, der dem Historiker die Philosophie ersetzen soll. Der Krieg gegen das sogenannte Ideal oder, wie es Rumohr noch weniger passend nennt, gegen die Schönheit, d. h. wie wir jetzt sagen würden, gegen die Übertragung des plastischen Schönheitsgesetzes in die Malerei, war eröffnet. Es fehlte aber noch ein anderes Hauptmoment für diese Kriegserklärung. Man hatte in den älteren Italienern eine Schönheit des Ausdrucks kennen gelernt, welche über jedes Darstellungsmittel plastischer Form hinausgeht, welche vielmehr durch eine verhältnismäßig unfreie Zeichnung selbst noch gehoben erschien. Bei den Italienern hatte aber selbst dieser Ausdruck eines inneren Himmels, der in keine Grenze zu fassen ist, den Charakter einer Süßig-

keit und Heiterkeit angenommen, welche keinen herberen Bruch mit dem Sinnenleben voraussetzt, sondern ohne Anstoß als sanfte Grazie durch den Körper, seine Formen und Bewegungen rinnt. Es konnte jedoch nicht verkannt werden, daß im Wesen der Malerei noch etwas liege, was die italienischen Meister in dem Grade weniger erschöpfen konnten, als der Geist dieses südlichen Volkes zu vergleichungsweise mehr plastischer Auffassung der Dinge neigt: ein Aufzeigen der Individualität in der Sprödheit ihrer von der Schönheitslinie mehr oder weniger abweichenden Bestimmtheit, ein Aufzeigen der ganzen den Menschen umgebenden Welt in Gebäuden, Geräten, Schmuck der Gewänder, sowie der beseelten Natur bis hinaus auf Blatt und Grashalm. Was durch Shakespeare in die Poesie eingetreten ist, das Individualisieren auf Kosten des Stilisierens, das mußte auch in der Malerei der christlich germanischen Bildung sich finden lassen. Inzwischen hatten die Boisserées ihre kostbare Sammlung begonnen, einzelne Privatleute, wie Walraff, Lyversberg kleinere Sammlungen angelegt und als 1827 die Boisseréesche Sammlung von Bayern angekauft wurde, war schon die deutsche Welt voll des Ruhmes dieser Porträtschärfe, dieser durchgearbeiteten Männerköpfe, die sich in ehrfurchtsvollem Schweigen vor Gott beugen, dieser Liebe für das einzelne, dieses seelenvollen Einlebens in die umgebende Welt und Wirklichkeit, dieser Glut der Farbe, dieses reinen Sichtbarmachens aller Gegenstände in ihrer scharfen Bestimmtheit. Der Kunstpietismus las das Gegenteil von der großen Lehre, welche diese herrlichen Werke verkündigen, in ihnen; er las das Gebundene heraus, was diese strengen Lebensgestalten noch an freier Bewegung hindert, statt vor diesem Marke des körnigen, deutschen, ehrenfesten, durch die Schule der Erfahrung schwergeprüften Männercharakters seine kraftlose Sentimentalität, seine breiige und schwammige Sehnsüchtigkeit in alle Winde zu werfen. Inzwischen traten kräftigere Geister auf; es galt eine Verschmelzung des Prinzips der Individualität und des plastisch schönen Ideals. Die Richtung, die Karstens eröffnet hatte, und die echt malerische Richtung, welche, durch die Anschauung deutscher Kunstvergangenheit gekräftigt, in Raffael und Michelangelo das Energische, warm Bewegte zu erfassen wußte, — diese Gegensätze können wir in dem Stile eines Cornelius, Schnorr, Kaulbach, eines Lessing (in seinen neueren männlicheren

Schöpfungen) als der Versöhnung genähert betrachten. Die Deutschen haben in neuester Zeit zum ersten Male Stil gelernt. Aber — und dies ist es, wohinaus ich mit diesen einleitenden Betrachtungen will — diese Einheit und Versöhnung ist noch keine volle, weil man an Individualität wieder verlor, was man an Reinheit, Schwung und Großartigkeit gewonnen hatte. Man war das Eckige, das Ängstliche, Hagere, Knorrige los geworden, was die deutschen Maler, selbst Dürer mit eingeschlossen, nicht ablegen konnten; ebendamit hatte man aber auch das unmittelbar Lebenswahre, streng Porträtscharfe geopfert, was an den van Eyck, an Memling und dieser ganzen Schule so tief und gesund und im Schmelz und Golde der Farbe uns entgegenleuchtet. Warum sind wir, die Schöpfer der neuen Malerei, von den Belgiern wieder überflügelt? Warum stehen wir beschämt vor De Keyser, Gallait, Biësve? Weil diese, wiewohl mit französischer Gewandtheit, an der deutschen Quelle, dem Prinzipe der Individualisierung, wie solches in Rubens und Rembrandt von der früheren Ängstlichkeit und typischen Gebundenheit zum bewegten Lebenspulse, ob zwar in unedlen Formen, sich befreit hat, wieder Rat geholt haben, während wir zu sehr noch in dem Ideale des reinen Stiles stecken, aus welchem das Salz des Lebenskampfes und des Charakters weggelassen ist. Die Frage, die Lebensfrage für uns ist nun diese: ist es möglich, die Reinheit des Stiles, diese kostbare Erwerbung der neuen deutschen Malerei, zu retten und dennoch das Moment der Individualität in tieferer Weise als bisher zu seinem Rechte zu bringen? Ist es möglich, mehr van Eyck und Dürer in den Stil aufzunehmen und doch auch die so weit bis in die Nähe der Häßlichkeit getriebene Härte der Selbständigkeit an dieser haarscharfen Linie zu erfassen und die Großartigkeit des reinen, höheren Stiles zu retten? Ich sage: ja, und ich setze hinzu, daß sich auf diesem Wege ein nationaler deutscher Stil ausbilden würde, ich behaupte, daß dies unser Ziel und unsere Aufgabe ist. Ich sage: wir wären diesem Ziele längst schon näher, wenn wir nicht noch an der fatalen Erbschaft der romantischen Schule dauen würden, welche von der alten kirchlichen Malerei nur die Jenseitigkeit, nicht die Energie des Diesseits aufnahm, was doch schon in jener Kunst des Mittelalters, in der deutschen vor allem, so eigensinnig trotz allen Madonnen und Engeln sich auf die eigenen Füße stellt. Ich komme hier auf anderem

Wege auf den Punkt zurück, der in diesen Jahrbüchern bei Veranlassung der berühmten belgischen Bilder bereits ausgesprochen worden ist. Stoff und Behandlung bedingen einander. Wir haben noch einen kalten Stil, weil wir kalte Gegenstände lieben. Die Belgier sind warm in der Behandlung, weil sie national in den Stoffen sind. Ich meine nicht, dieser Zusammenhang müsse im einzelnen Falle ein unmittelbarer sein. Diese belgischen Künstler machten eine gute Schule an Rubens und den Venezianern; allein bei diesen Vorbildern selbst bedingte sich die Lebenswärme der Weltanschauung und die Individualität der Behandlung gegenseitig. Rubens malt zwar viel Mythologie und alte Geschichte, aber er verniederländert nicht nur ungeniert diese Gegenstände, sondern er ist am erfreulichsten im nächsten, vertrautesten Stoffe, namentlich im Porträt. Die Venezianer malen am liebsten die Pracht und das festliche Behagen, die schönen Männer und Frauen ihrer Vaterstadt, und wie diese Stoffe dem Herzen und Auge nahe sind, so hat ihre Farbe die warme Nähe der Wirklichkeit. Ich weiß wohl, es ist schnell gesagt: nehmt mehr Individualität in euren Stil auf! Einheit der Individualität und der Idee ist das Geheimnis alles Schönen, das leicht ausgesprochen und schwer begriffen, noch schwerer in der Ausübung gelöst ist. Ich darf mich auf die schwierige Untersuchung dieses Begriffes hier nicht einlassen; aber so viel muß hier sogleich einleuchten, daß in der Malerei eine viel stärkere Berechtigung des Individuellen möglich ist als in der Plastik, weil in jener Kunst nicht das Gesetz gilt, daß die einzelne Gestalt schön sein müsse, da sie die minder schöne Gestalt mit der schönen in der Wechselbeziehung der Situation oder Handlung unter die Totalwirkung der Farbe subsumiert. Hotho behauptet sogar, das spezifisch Malerische bilde sich erst aus, wo nicht mehr stilisiert werde; wir werden darauf zurückkommen. Nur ein kleines Beispiel möchte ich hier noch anführen. Die Franzosen (und Engländer) haben in der neuesten Zeit den Holzschnitt wie Stahlstich behandelt und alle Effekte völliger Modellierung und Helldunkels verbunden mit ihrer kokett geistreichen Manier ihm aufgenötigt. Wir sind ihnen nachgestolpert und pfuschen in ihrer Manier. Dagegen haben sich Künster, welche besser begreifen, was uns ansteht, an die Dürerische Manier der starken Zeichnung mit mäßig angegebener kräftiger Modellierung gehalten; dadurch war

sogleich ein anderer, ein nationaler Stil gegeben: derbe, selbst etwas wilde und rohe Formen, aber frisch und tüchtig, feurig bewegt oder behaglich ruhend, phantasievoll humoristisch, freundlich gefühlvoll in herrlichen, mit wenigen Strichen kräftig gegebenen, echt deutschen Landschaften gelagert, schiffend, wandernd, in Lauben schmausend, vor Burgen fechtend usw. Es liegt da eben ein kleines bescheidenes, spottwohlfeiles Büchlein vor mir, das mich auf dieses Beispiel führt: Alte und neue Studentenlieder mit Bildern und Singweisen. Herausgegeben von L. Richter und A. E. Marschner. Verlag von Mayer und Wigand in Leipzig. Ich wünschte, daß ein Franzose es sähe; er müßte sogleich gestehen: die Deutschen haben doch etwas Eigenes, worin sie Meister sind und worin wir ihnen nicht folgen können. Welche liebenswürdige Holzschnitte hat dieses Büchlein. Wieviel Derbheit, Humor, Kraft, Leidenschaft ist in diesen Vignetten. Wie feurig und keck dringen (Seite 24) die deutschen Männer mit wehenden Fahnen, mit Trommeln und Pfeifen aus dem Stadttore! Wie wild, kühn und drohend steht der Soldat (56) und lädt seine Büchse, dem vaterländischen Strom zu verteidigen! Wie traulich schmaust und küßt es sich in diesen heimlichen Lauben und Stübchen! Wie wehmütig deutsch ist dieser Talgrund mit der Mühle, wo der arme Bursche über das zerbrochene Ringlein trauert! Es sind anspruchslose Arbeiten; aber geht einmal auf diesem Wege ins Große, idealisiert nicht, ehe ihr der Sache ihre, wenn auch eckige und scharfkantige, Selbständigkeit gegeben habt, und wir werden eine wahrhaft nationale Zeichnung bekommen, bei welcher die Farbe, wenn wir nur erst unsere eigenen Vorfahren wieder zu Lehrern nehmen, nicht ausbleiben wird!

Je wichtiger nun eine vollständige Kenntnis der Vergangenheit unserer Malerei nicht bloß für die Wissenschaft, sondern für die Kunst selbst ist, desto mehr war der bisherige Mangel einer umfassenden Darstellung ihrer Geschichte fühlbar. Unsere deutsche Malerei hat keinen Vasari und keinen Rumohr gefunden. Mander ist mehr Chronist als Geschichtschreiber der Kunst und geht nur bis 1618. Fiorillo teilt den Mangel des Vasari, er konnte nach dem Standpunkte seiner Zeit die älteren Schulen nicht gehörig würdigen; es fehlte ihm aber auch noch, soviel er immer gesammelt hatte, an Material und Anschauung. Was seither durch Wagen, Passavant,

Schnaase, Hirt, Grüneisen geschehen ist, besteht in vereinzelten Aufhellungen, Bausteinen für eine gründliche Geschichte, die erst ihres Sammlers warteten, eines Sammlers natürlich, der mit der Benutzung dieser Mittel selbständige, möglichst umfassende Anschauung und Forschung und den feinen Geist Rumohrs zu verbinden hätte. Man kann Schnaase in einer Hauptbeziehung über Rumohr stellen; der Blick in die Tiefe und in die bewegende Seele des Gegenstands, der bei Rumohr mehr Takt als Begriff ist, erscheint in ihm zu einem gründlichen Denken erhoben, das, ohne philosophische Schule und, wo es auf abstrakte Grundbegriffe ankommt, wie in der Einleitung zu seiner Kunstgeschichte, zu dilettantenhaft, doch auf seinem eigenen Wege da ankommt, wohin die Philosophie auf kürzerem Wege gelangt. Denkt man sich aber diese tiefere Einsicht um eine Stufe höher, in der Form des wirklich philosophischen Denkens, so muß Zweifel entstehen, ob mit dieser rein wissenschaftlichen Bildung des Denkens gewisse wesentliche Eigenschaften noch vereinbar seien, die wir von dem Historiker und insbesondere von dem Kunsthistoriker fordern. Der Historiker braucht einen gewissen sächlichen Sinn, in doppelter Bedeutung. Zuerst nämlich besteht dieser sächliche Sinn in einem dunkeln, aber festen Zutrauen zur Tatsache, einer reinen Liebe zum festen Fleische der Geschichte, einem unerschütterlichen Realismus. Diesem objektiven Geiste liegt der Glaube zugrunde, daß der Begriff in den Dingen wirklich da und gegenwärtig sei. Die Philosophie weiß dies auch, aber der Historiker traut ihr nicht, weil er apriorisches Konstruieren bei ihr argwöhnt. Die wahre Philosophie wird niemals die Geschichte apriorisch konstruieren, sie ist überhaupt weder apriorisch noch aposteriorisch, sondern beides zugleich; sie ist aber apriorisch in Vergleichung mit der Geschichtskunde, weil sie die Wahrheit, daß in den Dingen der Begriff objektiv sei, auf anderem Wege, auf dem dialektischen, gefunden hat. Mit dieser Beschäftigung ist es vereinbar, Philosophie der Geschichte, aber schwer, sehr schwer vereinbar, Geschichte zu schreiben; und umgekehrt fordert diese einen so spezifisch ausgebildeten Sinn, daß der Historiker nicht leicht Philosoph sein, noch den Philosophen lieben kann. Dieser Sinn der Tatsache im Historiker, zunächst noch in der Bedeutung jener allgemeinen Liebe zum Objekte, jenes bestimmten Organs für das Konkrete gefaßt, zeigt sich insbesondere als ein Sinn, ein Interesse

und Verständnis alles dessen, wodurch die Geschichte sich eigentlich vollzieht: Interesse für Rassen und Völkerstämme in ihrer Beziehung auf die Natur, die ihr Wohnort ist, für Sitten, Verfassung, Verwaltung, Recht, Diplomatie, Mittel und Formen des Kriegs und alle anderen einzelnen Wellen des Geschichtsstroms. Aber dasselbe Organ äußert sich noch in ganz anderer Bedeutung als ein besonderer Sinn für die Ausmittlung des reinen Stoffs, als ein eigentlicher Handwerkssinn, der mit unermüdlicher Geduld in uralten Quellen forscht, vergleicht, sammelt, zweifelt, kombiniert, mit allerhand feinen Instrumenten wühlt, bohrt, hämmert, sägt und feilt, bis er seinen Stoff zubereitet hat. Diese Art von Sympathie mit dem geschichtlichen Stoffe muß natürlich in dem Kunsthistoriker eine besondere Form gemäß dem besonderen Stoffe annehmen. Den allgemein geschichtlichen Stoff kann er von dem eigentlichen Historiker zubereitet übernehmen, soll übrigens so vertraut als möglich mit ihm sein. Die Kunst soll ihm eine Blüte sein, die ihre Wurzel tief in dem gesamten nationalen, politischen, religiösen Leben des Volkes hat. Es schwebt mir in dieser Beziehung ein Ideal von Kunstgeschichte vor, wozu mir Gervinus' Geschichte der deutschen Nationalliteratur die Züge gegeben hat. Nicht leicht wird eine solche Einheit von Historiker und Kunsthistoriker wieder auftreten. Hier wird die Geschichte der Poesie wahrhaft konkret; hier erscheint jede Schule, jeder große Dichter, jedes große Werk als ein Ausdruck des innersten geschichtlichen Lebens, als Spiegel des Zeitgeistes, als reinste Sprache, welche Bildung und Stimmung einer Epoche sich gegeben hat. Ganz in demselben Sinne sollte die bildende Kunst betrachtet werden. Man bringe — um nur e i n Beispiel anzuführen — die italienischen Maler des sechzehnten Jahrhunderts nach Raffael und Michelangelo, man bringe Correggio, die Venezianische Schule, die Eklektiker und Naturalisten des siebzehnten Jahrhunderts unter diesen Standpunkt und betrachte diese ganze Kunstart als die Blüte des Epikuräismus und der feinen Bildung Italiens im 16. Jahrhundert, der roheren Üppigkeit und Verwilderung des siebzehnten —: wie klar wird auf einmal alles. Man lasse es aber nicht bei einer allgemeinen Andeutung, sondern führe es durch. Den leidenschaftlichen Stil des Rubens bei unedlen Formen, das bäurisch Trotzige, aus dem Helldunkel wie aus Feuersbrunst Flammende des Rembrandt halte man

zusammen mit der Vergröberung der Zeiten, als das Mittelalter brach, als das Illusorische seiner Anschauung und damit die Keuschheit der schönen Linie schwand und ein derber Zynismus aus dem groben, aber tüchtigen Kerne des Volkes an den konventionellen Formen sich rächte, als mit heißerem Lebensgenuß zugleich blutige Kräfte sich entfesselten, als in grausamen Kriegen das spanische Joch gebrochen wurde; man vergleiche dies alles mit der Literatur, mit der Auflösung der ritterlich höfischen Poesie, mit Fischarts grobem Humor, mit den Verwüstungen des Dreißigjährigen Kriegs, mit Philander von Sittewald in Deutschland; man halte die spätere Genremalerei der Holländer mit dem Wohlgefühle des Volkes zusammen, das sich seine Freiheit erfochten hat: und alles wird in ein neues Licht treten, in seiner geschichtlichen Bedeutung begriffen sein. Julius Mosen verspricht in seiner „Dresdener Gallerie" usw. den schönen Gedanken durchzuführen, „daß hinter der formellen Bildung eines bestimmten Kunstwerkes die Seele der Weltgeschichte in dem Künstler tätig gewesen ist, durch ihn in seinen Werken bestimmte Höhenpunkte ihrer Entwicklung zur Erscheinung gebracht und so in der Reihe der aufeinanderfolgenden Kunstwerke ihre Jahrbücher in Bilderschrift diktiert hat"; ich kann aber nicht finden, daß er Wort gehalten hat, wenn er z. B. sogleich die Sixtinische Madonna ganz unrichtig als den strengsten, kaum noch von sinnlich schöner Form umschriebenen Ausdruck des asketischen, des fleischtötenden Geistes des Christentums bestimmt, während er übrigens im einzelnen, z. B. in der Beschreibung einzelner Gemälde von Rubens so treffende Winke gibt, daß man diese Ungleichheit ernstlich bedauern muß.

Der Kunsthistoriker soll und kann keineswegs im politischen Historiker schon enthalten sein. Vielmehr soll nun in dem ersteren jener sächliche Sinn in der besonderen Bestimmtheit einer reinen Liebe zum wirklichen Kunstwerke auftreten. Er soll den vollen und ganzen Sinn der Anschauung haben. Wie der Künstler nur in Formen denkt, so soll er in einer ungeteilten Liebe mit seinem Gegenstande, den vorhandenen Leistungen der Kunst zusammengewachsen sein. Seine Liebe soll sich der vollen Vaterliebe des Künstlers so sehr als möglich nähern. In alle Momente eines Kunstwerks, Charakter, Komposition, Zeichnung, Luft und Licht und Farbe, die ganze Stimmung soll er nicht nur mit dem Gedanken, sondern mit den Nerven, mit

jener Sinnlichkeit, welche überall zur Kunst gehört, sich hineinleben. Denselben Sinn, den der Geschichtschreiber für die einzelnen Momente, Formen und Kanäle haben muß, durch welche die Geschichte ihren Gang geht, soll auch er für die Mittel der Kunst haben, einen Sinn, der sich dem spezifischen Handwerkssinn nähert. Er braucht nicht selbst Künstler zu sein, er muß aber schon gezeichnet, gemalt usw. haben, sonst fehlt ihm der Sinn des inneren Nachbildens, durch welchen allein ein Kunstwerk ganz verstanden wird. Wie sehr er sich aber dadurch dem Künstler nähert, ebenso unendlich soll er von ihm verschieden sein. Seine Liebe soll so weit sein als die Geschichte der Kunst mit den schroffsten Gegensätzen ihrer Schulen und Meister. Er soll jedes Kind der Kunst so lieben, als wäre es sein eigenes, und doch jedes sich so gegenüberhalten, als wäre es ihm fremd; er soll die innere Seele des ganzen historischen Ganges mit erfassen, über demselben stehen und jedes einzelne ebenso nur als einen Punkt in demselben begreifen, als er sich liebend darein versenkt. Diesen Überblick und Tiefblick kann er in doppelter Form besitzen, entweder in der Form eines gesunden, halbbewußten Tastsinns, wie Rumohr, oder, und dies ist freilich das Höhere und Wahre, in Form des philosophischen Begriffes. Die Kunstgeschichte ist der sinnliche, im Sinnlichen aber reinste Ausdruck der Geschichte des Geistes. Der Kunsthistoriker muß frei sein, er muß im strengsten Denken seinen Geist von jeder Befangenheit der Autorität geläutert haben. Er muß auf der Höhe der Zeitbildung stehen und wissen, wo die Gegenwart hin will, sonst versteht er die Strömung der Vergangenheit nach ihrem Ziele nicht. Wie schwer vereinbar sind aber diese Kräfte, jenes halbsinnliche Organ und dieses rein geistig überblickende!

Aber wir sind noch nicht zu Ende. Noch einen schwierigeren Gegensatz soll der Kunsthistoriker in sich lösen. Er soll nicht nur die Geduld und den Fleiß, sondern auch die Liebe haben, sein Material kritisch auszumitteln wie der politische Historiker. Stadtarchive, Klosterrechnungen muß er durchstöbern, um die Meister und die Jahreszahlen ihrer Werke zu erforschen. An Ort und Stelle muß er gewesen sein, nicht nur die großen Sammlungen der leicht zugänglichen Werke, sondern die verborgenen, überstäubten muß er gesehen haben. Es wäre eine große Erleichterung, wenn man eine Trennung statuieren dürfte, wie zwischen dem Literator und dem Bibliographen,

so zwischen dem Kunsthistoriker und einem kritischen Handlanger, der ihm in die Hände arbeitet. Aber es muß ein Mann beides versehen, denn der Unterschied einiger Jahreszahlen ist für die Kenntnis der geschichtlichen Stufen und der innern geistigen Bewegung wichtig, und umgekehrt, man muß diese kennen, um auf die rechte Weise zu suchen.

Diese Vorbemerkungen werden uns die Beurteilung eines wichtigen Werkes erleichtern: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. Eine öffentliche Vorlesung, an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin gehalten von F. G. Hotho. Berlin, verlegt von M. Simion. Erster Band 1842. Zweiter Band 1843. Dieser zweite Band führt bis zu Albrecht Dürer; das übrige soll ein dritter umfassen.

In welche fühlbare Lücke dieses Werk tritt, haben wir schon gesagt. Wir müssen es nun mit unseren Forderungen zusammenhalten, und ich stelle zuerst in Kürze das Resultat einer achtungsvollen Vergleichung auf und sage: Hotho entspricht diesen Forderungen in einem Grade wie gewiß wenige in unserer Zeit, doch, gemäß der Schwierigkeit, welche in der Vereinigung der geforderten Eigenschaften liegt, mit der Einschränkung, daß diese Kräfte nicht in völliger Durchdringung sich darstellen, sondern bald nebeneinandergelagert in ihrer Trennung beharren, bald nur vorübergehend in gemeinschaftlichen Fluß treten. Ich suche mein Urteil zu begründen.

Wir erhalten zum erstenmal eine Kunstgeschichte aus der Hand eines Philosophen. Dies wird zum voraus alle Künstler und obligaten Kenner mißtrauisch gemacht haben. Das hätte weniger zu sagen, aber auch Leute, die wissen, was Philosophie ist und wie es der wahren Philosophie nicht einfällt, ihr Objekt zu mißhandeln, konnten besorgt sein, wenn sie erwogen, daß die hier geforderte Summe von Kräften zwar nicht unmöglich, aber selten sei. Hotho besitzt sie aber. Daß er Philosoph ist, braucht, da seine Tätigkeit aller Welt bekannt ist, keines Beweises; wenn je, so hätte er es durch die Einleitung dieses Werkes, die überall auf die letzten Grundbegriffe der Kunstphilosophie zurückgeht, reichlich bewiesen. Hotho besitzt aber ebensosehr den spezifischen Gegenstandssinn, den wir zu solchem Geschäfte fordern, die liebevolle Einlebung in die Sache,

das Verständnis und Gefühl sämtlicher sinnlichen Mittel, wodurch die Kunst ihre Anschauungen vor das Auge bringt. Davon muß natürlich seine ganze geschichtliche Darstellung den Beweis liefern, aber wer ihn schon zum voraus geführt sehen möchte, darf nur gleich im ersten Bande nachlesen, mit welcher Lebendigkeit, welchem Nervengefühle er die Himmelfahrt von Rubens beschreibt, mit welcher Seele er das landschaftliche Naturleben in den Werken eines Ruisdael, eines Everdingen durchempfindet, wo er das Lyrische in der Malerei betrachtet, mit welcher Liebe er von der Gediegenheit der alten Meister im Gegensatze gegen die jetzige Verblasenheit spricht, mit welchem künstlerischen Sinne er (Vorlesung 13, 14) alle Gunst der Bedingungen auseinandersetzt, die im Mittelalter für die Kunst zusammenwirkten, das instinktmäßige Vorwärtsschreiten ohne Reflexion und Schulregelzwang, die heilsame Beschränkung des Charakters im bürgerlich beschlossenen Städteleben, die durchaus malerische Umgebung in Architektur, Geräten, Tracht, dem ganzen Habitus usw.

Dieses Auge für das geschichtliche Element, worin die Künstler wurzelten, verbürgt uns auch sogleich, daß er in der Kunstgeschichte die Geschichte nicht vergessen haben wird. Wirklich schickt er schon im ersten Bande eine allgemeinere Erörterung über den Boden voraus, den die Kunst mehr oder weniger in den Klöstern, dem Rittertum, den Städten während des Mittelalters fand. Im zweiten Teile leitet er jede Schule durch eine historische Schilderung der Zustände ihres Vaterlandes ein, welche freilich, bei manchen feinen Bemerkungen, von mehr Fleiß als von jener anschaulichen Vertrautheit zeugt, mit welcher ein Gervinus das Schauspiel der Geschichte und der Literatur ineinander zu verweben weiß. Was insbesondere diese Kunst des Verwebens betrifft, so wird sie unser Verfasser namentlich auch in der Herbeiziehung des Privatlebens der Künstler zu entwickeln haben, wo dieses nämlich bekannter und anziehender wird, z. B. bei Albrecht Dürer. Ein Zug, im ersten Moment eingeflochten, kann hier von der belebendsten Wirkung sein.

Wenn wir aber den spezifisch kunsthistorischen Sinn an Hotho allerdings noch ungeteilter rühmen dürfen als den Grad, in welchem er Geschichte und Kunstgeschichte ineinander zu verschmelzen wußte, so fragt sich nun erst, ob dieser ebenso weit als tief, ebenso un-

parteiisch als liebevoll sei. Hotho hat es hierin insofern leichter, als sein Werk auf die Geschichte einer Kunst und dieser Kunst bei einem Volke (nebst dem stammverwandten Nachbarlande) sich beschränkt. Es wird sich zeigen, ob er nicht einige Herzblättchen hat, in die er verliebt ist auf Kosten der Kritik. Fast will es mir scheinen, als übersehe er die Mängel des Rubens über dem Saft und Mark seines Pinsels und seiner Lebenskraft; der dritte Band wird es zeigen. Hotho bewährt aber die Weite seines Sinnes entschieden dadurch, daß er die Deutschen zu loben weiß, ohne die freiere Grazie in der italienischen Malerei zu verkennen. Von der schon angeführten Behauptung, daß gerade durch die Hintansetzung der stylistischen Formschönheit die Deutschen und Niederländer malerischer seien als die Italiener, wird nachher die Rede sein müssen.

Endlich was den kritischen Fleiß in Ausmittlung des Stoffes betrifft, so wollen wir dem Verfasser sein Geständnis: „ich liebe die Bilder zu sehr und Namenregister leider zu wenig“ (Teil II. S. 93) zugute kommen lassen, wenn die Vereinigung von Kritiker und Geschichtschreiber in ihm nicht immer gründlich genug sein sollte. Die ganze vorhandene Literatur hat er aufs gewissenhafteste verglichen, Autopsie dürfte er mehr haben, z. B. in den oberen deutschen Schulen, und da, wo er sie hat, dürfte er die unbekannten und übersehenen Kunstwerke vielleicht mehr aufgesucht, die schriftlichen Urkunden mehr durchforscht haben. Hier müssen wir uns aber um so mehr hüten, strenge zu sein, da gerade diese Art von Geduld dem begeisterten Freunde des Gegenstandes am schwersten wird, und da er doch sonst alles tut, was eine tiefe Kenntnis des Künstler- und Schulcharakters zur Lichtung mancher unkritischen Zuteilung gewisser Werke an gewisse Meister leisten kann.

Hotho besitzt also mit sehr unbedeutenden Einschränkungen die nötigen Kräfte zu seinem Werke, aber sie sind noch nicht flüssig genug miteinander verschmolzen. Dies habe ich jetzt zu beweisen; und hier habe ich sogleich meine Hauptausstellung zu machen: Hotho hält sich aus philosophischer Liebe zu dem Allgemeinen viel zu lange bei der Einleitung auf, „tritt“ viel zu lange „heran“ (ein Lieblingswort), macht immer wieder halt, schickt immer wieder etwas voraus, bringt immer wieder das, was in den Text der Geschichtserzählung gehört, gesondert schon vorher, ist darüber genötigt, sich

zu wiederholen, verwirrt, statt zu ordnen, spannt durch einen Band voll Einleitung ab, statt Appetit zu machen, und verliert die köstliche Zeit, den zugemessenen Raum. Hiezu kommt noch eine weitere philosophische Mücke. Hotho hat zu viel Abteilungen, Unter- und Unterabteilungen, Erstens, Zweitens, I. II. 1. 2. A. B. a. b. α. β. usw. Man meine nicht, ich gehöre zu denjenigen, welche die Einteilung mit ihren Gedächtniszeichen verachten. Teilt nur der Stoff sich organisch von selbst ein, so darf dies äußerlich mit beliebiger Häufung mechanischer Hilfen sich ausdrücken. Freilich ist dies notwendiger im Aufbau einer systematischen Wissenschaft; doch auch hier soll die Gliederung wenigstens sparsam sein und nur die wesentlichen Äste und Zweige, nicht jedes Blättchen numerieren, sonst wird das Gegenteil des Bezweckten, nämlich Verwirrung der Übersicht und des Gedächtnisses bewirkt, wie dies der sonst so vortrefflichen Redaktion von Hegels Ästhetik allerdings zum Vorwurfe gereicht. Diese ewigen Einschnitte und Kerben, in einem geschichtlichen Werke ohnedies überflüssiger, werden nun zum Überdruß noch durch die Einteilung in Vorlesungen gekreuzt, eine Form, welche der Verfasser wohl schon wegen dieses Übelstandes besser unterlassen hätte. Motiviert ist sie nur durch die subjektive Wendung gegen das gegenwärtige Publikum in der ersten Vorlesung, nachher dient sie nicht weiter, und man vergißt sie völlig.

Der erste Band umfaßt die allgemeine Einleitung, dann von der geschichtlichen Entwicklung selbst die erste Hauptperiode und die Einleitung zur zweiten. Durch das allzuviele Einleiten schrumpft nun das Stückchen wirkliche Geschichte, das sich zwischen diesen zwei Einleitungen befindet, die Darstellung der ersten Hauptperiode nämlich, so zusammen, daß nicht nur entschieden der geschichtliche Stoff zu kurz kommt, sondern daß der Leser eigentlich gar nicht bemerkt, daß er sich von der achten Vorlesung an in der Geschichte selbst befindet, sondern noch in der allgemeinen Einleitung zu stehen meint. Ich war am Ende des ersten Bandes so desorientiert, daß ich mich verwunderte, wie der zweite Band mit der zweiten Hauptperiode beginnen könne, da ich, was im ersten über die erste gesagt ist, auch nur für Einleitung gehalten hatte; ich steckte in lauter Einleitung und Einleitung. Dieser ganze Übelstand war durch zwei Mittel zu vermeiden. Ein großer Teil der allgemeinen Einleitung war in

einem Geschichtswerke füglich wegzulassen, die große Einleitung der zweiten Hauptperiode aber dadurch zu verkürzen, daß das Wesentlichste ihres Inhalts in die folgende Geschichtsdarstellung selbst verwoben, diese ganze Periode aber auf einen viel kleineren Zeitraum beschränkt worden wäre. Dies habe ich nun näher zu erklären.

Die allgemeine Einleitung enthält folgende Bestandteile: der Verfasser sucht zuerst den stumpfen, zerstreuten, von einer kränklichen Kunst gefangenen Sinn der Gegenwart zu der Sammlung und der Höhe zu erheben, welche die wahre Betrachtung einer gesunden und starken Kunst fordert. Ganz recht und ganz am Platze; ich werde manches Treffliche aus diesem Abschnitte nachher hervorheben. Nun aber beginnt erst die eigentliche Einleitung, und in dieser macht sich der Philosoph in solcher Trennung vom Historiker geltend, daß er einen ganz unverhältnismäßigen Raum, den nachher beide vereint bebauen sollten, für sich vorwegnimmt und ganz allein besetzt. Hotho gibt zuerst eine streng philosophische Entwicklung des Begriffs der zwei wichtigsten bildenden Künste, der Skulptur und Malerei. Dies konnte er ganz füglich der wissenschaftlichen Ästhetik überlassen. Er bereichert zwar die treffliche Hegelsche Begriffsentwicklung mit mancher feinen neuen Bemerkung, aber im wesentlichen gibt er dem philosophischen Leser nichts Neues und dem unphilosophischen nichts Nützliches, denn dieser versteht es doch nicht, ja er wird abgeschreckt und mißtrauisch. Gerade diesem hätte er etwas sehr Nützliches geben und doch zugleich den philosophischen Leser befriedigen können, wenn er am rechten Orte in der konkreten Geschichtsdarstellung selbst die Begriffe dieser Künste nach und nach aufgehellt hätte. Gleich in der ersten Hauptperiode, wo von den Resten antiker Kunstform die Rede werden muß, von denen die älteste christliche Malerei ausgieng, war der Ort, von der antiken Malerei einiges zu sagen und nachzuweisen, daß und warum das spezifisch Malerische bei den Alten sich nicht ausbilden konnte, weil alle Künste plastisch bestimmt waren, und hiedurch mußte bereits auf den Unterschied der Begriffe der Skulptur und Malerei ein erstes großes Schlaglicht fallen. Insbesondere ferner in der zweiundzwanzigsten Vorlesung, wo der Verfasser ausspricht, daß die Malerei der deutschen Völker trotzdem, ja gerade deswegen, weil sie nicht wie die Italiener die Schönheit der einzelnen Gestalt, den

reinen Stil der Zeichnung zu finden wußten, spezifisch malerischer sei als die südländische: hier war wieder ein Ort, auf das Wesen der plastischen und der echt malerischen Darstellung zurückzugehen, was ja der Verfasser zum Teil auch wirklich tut. Vollends in der neuern Zeit, wenn er an Winckelmann, Karstens, Wächter kommen, wenn dann nachzuweisen sein wird, daß auf diese erste Ernennung der Kunst eine weitere Schule folgen mußte, welche das einseitig plastische Ideal dieser Reformatoren bekämpfte: hier mußten jene Grundbegriffe ihre natürliche schließliche Erörterung finden. Diese ganze Methode, den Begriff voranzustellen, ist nicht historisch. Der politische Geschichtschreiber gibt keine vorläufige Entwicklung vom Begriffe des Staats; der kirchliche keine vom Begriffe der Kirche. Die konkrete Geschichte des Begriffs ist eben der Begriff. Die Philosophie soll in die Geschichtschreibung so übergehen, daß sie keinen gesonderten Platz vor und neben dieser einnimmt.

Hierauf nimmt eine neue, ebenfalls philosophische Entwicklung den großen Raum von vier Vorlesungen ein. Der Verfasser untersucht, wie weit die Momente des Epischen, Lyrischen, Dramatischen, welche allerdings erst in der Poesie so selbständig sich voneinander abscheiden, daß sie eigene Gattungen begründen, dennoch schon in der (Skulptur und) Malerei hervortreten. Ein Reichtum tiefer und neuer Gedanken und Beobachtungen wird hier entfaltet, aber die ganze Untersuchung hält viel zu sehr auf und ist wieder Philosophie neben der Geschichte statt in der Geschichte. Das Wesentliche dieser Untersuchungen konnte ganz organisch ebenfalls im historischen Stoffe selbst seine Unterkunft finden. Die Malerei der ersten Periode ist wesentlich episch, die zweite Periode belebt mit lyrischer Seele die Gestalt, die wahrhaft moderne Malerei soll dramatisch sein. Innerhalb jeder dieser Perioden treten neben dem bestimmenden Momente des Epischen usw. allerdings ebenso auch die andern hervor, so daß z. B. die zweite Periode das lyrisch beseelte kirchliche Gebilde bald mehr episch, bald mehr dramatisch behandelt usw.; hier konnte der Verfasser je an der rechten Stelle alle seine scharfsinnigen Bemerkungen einflechten, statt daß er im Texte auf diese zurückverweist, das halb Vergessene wieder nachzuschlagen nötigt und so den Leser aus dem Zusammenhang bringt.

Hiemit ist die allgemeine Einleitung geschlossen und beginnt die

Geschichte selbst. Bevor aber der Verfasser diese anhebt, schickt er noch in einer Vorlesung (der achten) die Erörterung einiger Vorbegriffe voraus: die Religion als Ausgangspunkt, der bestimmte Nationalcharakter, der einzelne Meister. Dies gerade sind nun aber diejenigen Punkte, welche in der allgemeinen Einleitung kurz zu besprechen waren, wenigstens die zwei ersten. Es mußte, bevor in den Gang der Geschichte selbst eingetreten wurde, von dem Verhältnisse der Kunst zu den Sphären des Lebens, insbesondere der Religion die Rede sein und der vorläufige Satz aufgestellt werden: die Kunst steht mit der Religion in dem Verhältnisse einer Einheit, das aber kein totes ist, sondern von gebundenem Dienste auf seiten der ersteren zu freier Wechselwirkung, von da zu völliger Emanzipation der Kunst sich fortbildet, wobei sie aber den von aller Ausschließlichkeit befreiten Kern der Religion sich vorbehält. Diese Emanzipation fällt freilich mit einer großen Bewegung in der Religion selbst zusammen, — einer Bewegung zur freien sittlichen Bildung, welche mit der Reformation, zwar noch unvollkommen, eintritt. Dieser Satz mußte aller Geschichte der Kunst um so mehr vorangeschickt werden, weil die Momente, die in ihm ausgesprochen sind und ihre konkrete Ausführung freilich erst im Geschichtstexte selbst erwarten, geradezu den Einteilungsgrund für die Perioden bilden. Hieraus folgt sogleich, daß Hothos Einteilung nicht richtig ist, weil er nämlich mit dem Eintritte des dritten Moments keine neue Periode beginnt. Ich werde davon nachher sprechen; hier muß ich jedoch sogleich noch hervorheben, daß der Verfasser selbst eben in dieser achten Vorlesung den Stufengang nach den genannten obigen Momenten andeutet: obligate kirchliche Malerei, — inniger subjektiv belebter Einklang der Kunst und Religion, — freie weltliche Kunst. Warum vergißt er nachher diesen Stufengang in der Abgrenzung der zweiten Hauptperiode? Ferner also wird in dieser Vorlesung die Wichtigkeit des Nationalcharakters hervorgehoben. Nur ganz allgemein geschieht dies; ich meine aber, hier wäre der Ort, den deutschen (und niederländischen) Nationalcharakter in seinem Gegensatze gegen den romanischen zu bestimmen, nicht aber erst in die Einleitung zur zweiten Hauptperiode, wo von der siebzehnten Vorlesung an dieser Punkt zur Erörterung kommt. Es ist ja dies ein Unterschied, der die ganze Geschichte der Malerei, auch

in der ersten Periode und ebenso in der dritten, welche Hotho mit dem achtzehnten Jahrhundert eröffnet, gleichmäßig bestimmt. Endlich kommt in der achten Vorlesung noch die schulbildende Individualität der großen Künstler mit Recht zur Sprache.

In der neunten Vorlesung wird die Einteilung der Perioden aufgestellt, und die erste (sie geht bis zum Anfang des dreizehnten Jahrhunderts) in zu großer Kürze — wovon nachher — abgetan. Hinauf geht nun der Verfasser an die Einleitung zur zweiten Hauptperiode, welche nicht weniger als zwölf Vorlesungen füllt. Der erste Grund dieses zu großen, verwirrenden Umfangs ist nun die offenbar viel zu weite Ausdehnung dieser Periode. Der Verfasser ist genötigt, indem er den historischen Boden, in welchem die Kunst dieser Periode wurzelte, nach seinen Hauptmomenten darstellt, die Bedeutung der Reformation, der protestantischen Bildung, der Wissenschaft und Universitäten, den näheren Unterschied des deutschen und niederländischen Charakters zu besprechen, denn diese Periode geht bis zum Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. Dies ist nun nach meiner Ansicht entschieden verfehlt. Die Grenzscheide des Mittelalters und der neueren Zeit ist die Reformation; denn sie hat das transzendente Ideal aufgelöst. Mag Rubens, mögen selbst die Holländer noch Kirchenbilder gemalt haben: ihre Kraft ist nicht mehr auf diesem Boden. Italien sinkt, weil das ausgelebte Ideal des Mittelalters noch für das Höchste gilt und man mit völlig verändertem, weltlichem Geiste noch an die alten kirchlichen Stoffe geht und das Gebiet nicht findet, worauf die neue Stimmung sich darstellen könnte. Die Venezianer sind auf dem Wege, durch das höhere Genrebild den Boden der Wirklichkeit zu erobern, aber sie sind noch katholisch, und sie sind zu epikureisch, um auf diesem Wege fort und zum echten historischen Bilde überzugehen. Caracci, Dominichino malen Landschaften, die Naturalisten wilde Genrebilder, aber es kommt nichts heraus, weil das ganze Volk das Prinzip des modernen Geistes nicht in sich aufnehmen kann und in Schlaffheit zurücksinkt. Die Niederländer aber siedeln sich fest in der Realität an, wiewohl sie nur erst ihre unteren Partien zu ergreifen wissen, indem sie das Alltägliche durch trauliches Behagen oder durch mäßige Komik idealisieren, aber die höhere Idealität, die in den Lichtpunkten des Heldenlebens und der Völkergeschichte

liegt, noch nicht zu ersteigen vermögen. Mag man diese Genre- und Kabinettsmalerei eine Nachblüte nennen: sie ist ebenso und noch weit mehr der Anfang und die große Vorstudie einer neuen Kunst; sie kann und darf daher mit der Malerei des Mittelalters, es darf mit dieser kirchlichen und aristokratischen diese weltliche und demokratische Kunst schlechterdings nicht unter e i n e Periode befaßt werden. Vielmehr muß die zweite Periode etwa um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts schließen; die dritte muß in ihrem ersten Abschnitt den Verfall der mittelalterlichen Malerei mit vereinzelter Korrektion durch italienische Einflüsse in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts (Floris, Martin de Vos u. a.) und die Vorbildung eines neuen Ideals durch die Genremalerei der Belgier und Niederländer (Quentin Massys, der vom kirchlichen Gemälde zum Genre übergeht, bezeichnet bereits den Eintritt dieses Moments) umfassen; eine zweite hat die Verwirklichungskämpfe des modernen Ideals, das Suchen eines nenen, zugleich idealen und individuellen Stils und einer neuen großen Welt von Stoffen seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts, d. h. seit Winckelmann, Karstens, Wächter, Schick, darzustellen. Nicht schon mit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts dürfte dieser Abschnitt beginnen, denn das wahrhaft Neue tritt erst mit Karstens ein. Bis dahin herrscht Nachahmung von Niederländern, Italienern, Franzosen.

Aber auch abgesehen von der Breite dieser Einleitung, wie sie durch den zu ausgedehnten Umfang der vorliegenden Periode bedingt ist, läßt sich der Verfasser durch seine Liebe zu vorläufigen Allgemeinheiten abermals verführen, zum voraus zu sagen, was er nachher gründlicher wieder sagen muß, und dadurch zu verzögern und zu verwirren. Die drei Epochen nämlich, in die er die zweite Periode teilt, charakterisiert er schon in der Einleitung (Vorlesung 16), da es doch genügte, diese Epocheneinteilung mit ein paar Worten, welche in der Geschichte selbst ihre Erklärung finden sollen, zu motivieren, oder richtiger, da es doch gar nicht nötig war, diese Einteilung hier schon zu nennen und zu begründen, sondern ihre Aufstellung samt ihrer Begründung ohne Anstand auf die Geschichte selbst aufgespart werden konnte. Ebenso macht es Hotho auch im Verlaufe der Geschichtserzählung. In der allgemeinen Charakteristik, die er dem ersten Zeitraum der ersten Epoche der zweiten Hauptperiode voraus-

schickt, charakterisiert er den künstlerischen Typus dieses Abschnitts durch vorläufige Schilderung des Ausdrucks, den die Kölner Schule trägt. Dann sind erst die Vorstufen zu schildern, welche dieser Schule von Köln vorangiengen, worauf also wieder die Kölner Schule und nun ihre eigentliche historische Charakteristik folgt. Das muß ja verwirren!

In dieser Einleitung der zweiten Periode setzt sich der Verfasser ferner die Aufgabe, den nationalen Charakter der Deutschen und Niederländer, im Gegensatze namentlich gegen die Italiener zu bestimmen. Dies tat not, gehörte aber in die allgemeine Einleitung, wie oben schon bemerkt wurde. Zu diesem Zwecke genügte aber eine ganz allgemeine Charakteristik der italienischen Malerei, und war es keineswegs erforderlich, in zwei Vorlesungen eine neue Episode, einen neuen Damm, neue Gräben, Palisaden vor den Eingang zu stellen durch eine übersichtliche Darstellung der ganzen Geschichte der Malerei bei den Italienern. In dem Fortgang der wirklichen Geschichte wäre es höchst belehrend, bei jeder Epoche sich nach dem gleichzeitigen Zustande in Italien vergleichend umzusehen; Hotho tut dies nachher mit kurzen Winken, er hätte mehr Raum darauf verwenden dürfen, wenn er ihn hier, in der Einleitung, gespart hätte. Von der neunzehnten Vorlesung an folgt nun, durch diese Charakteristik der Italiener vorbereitet, erst die der Deutschen und Niederländer. Hier gerät aber der Verfasser aufs neue so tief ins Zeug, daß er den Kunstcharakter dieser Stämme mit abermaliger Vorwegnahme der Grundzüge und Bedingungen der verschiedenen Epochen ihrer Malerei viel breiter entwickelt, als eine Einleitung dies fordert oder auch nur gestattet. Es war nur ganz allgemein zu sagen, daß es die deutsche Art ist, das Moment der porträtartigen Individualität über das der stilisierenden Idealität zu setzen, die unfreiere Form aber durch Gemüt, Laune und Magie der Farbe über sich selbst zu erheben und dann in Kürze vorläufig anzudeuten, wie durch die Niederländer diese deutsche Liebe zum Besonderen sich ganz ins Enge und Kleine einhaust usw., zu welchem Behufe allerdings die geographische und politische Bestimmtheit dieses Stammes im Gegensatz gegen die deutsche, nicht aber sogleich der ganze Charakter ihrer Malerei aufzuführen war. Fünf ganze Vorlesungen füllt diese Reihe von Antizipationen; wenn man die vorausgeschickte Charakteristik der Italiener dazu nimmt, sieben.

Durch diese Bemerkungen, mit denen ich mich zunächst auf den ersten Band beschränkt, habe ich nun meiner Pflicht genügt, nachzuweisen, wie in dem Verfasser die philosophische und die historische Kraft nicht hinreichend ineinander aufgegangen sind, sondern die erstere es sich nicht versagen kann, sich allzu große gesonderte Räume vorzubehalten, wodurch man vom Eingange in die Geschichte selbst viel zu lange abgehalten wird. Man hat ein Gefühl, wie wenn man eine Galerie oder merkwürdige Kirche besuchen will und von Kustos zu Kustos, von Küster zu Küster um Schlüssel, Einlaßkarte usw. so lange herumgeschickt wird, bis die Frische der Sinne, die man zum vollen Genusse braucht, zum voraus aufgerieben ist. Ich beziehe dies nur auf das Zweckverhältnis; daß, abgesehen davon, die trefflichen Belehrungen, durch die uns Hotho aufhält, kein Zeitverlust sind, brauche ich gar nicht erst zu versichern. Will man eine würdigere Vergleichung, so kann ich sagen: man fürchtet hier in einen ägyptischen Tempel geraten zu sein, der beinahe nichts als lauter Eingang ist.

Ich wünsche mir Glück, mit diesen kritischen Bemerkungen nun fertig zu sein, denn jetzt darf Freude und Anerkennung ungeteilt zu Worte kommen, jetzt darf ich sagen, daß ich mich mit den Ansichten des Verfassers in einer Sympathie finde, die um so wohltuender ist, da man in diesen Dingen jetzt so selten auf gleichgestimmte Gemüter stößt. Eine Note dieses Einklangs schlägt sogleich in der ersten Vorlesung an, welche als eine Ausführung des Mottos betrachtet werden kann: „sie begreifen nicht, was für einer andern Kultur es bedarf, um sich zum wahren Kunstgenusse zu erheben“. Der Verfasser muß für sein Unternehmen s t i m m e n, denn er hat kein vorurteilsfreies, sondern ein sehr vorurteilsvolles Publikum, er wird eben durch dieses Stimmen allerdings manchen v e r s t i m m e n, aber die Empfänglichen wenigstens wird er gewinnen. Frischweg spricht er es daher gleich zum Anfang aus, daß für jetzt noch der Gipfelpunkt der deutschen Malerei nicht in der G e g e n w a r t noch in der nächsten Zukunft, sondern in der V e r g a n g e n h e i t liege. Der glückliche Aufschwung unserer Zeit, die vereinzelten großen Leistungen werden nicht verkannt, wohl aber alles Kränkliche unserer Kunst in der Düsseldorfer Schule zusammengefaßt und mit Eifer verworfen. Zwar gibt der Verfasser zu, daß

sich die krankhafte Liebe für jene kränkelnde Richtung seit Jahren gelegt hat, seitdem namentlich durch Werke französischer Maler, ihre Frische, „ihre nationale Verwegenheit, ihren immer malerischen Blick mit der stets malerischen Hand“ die Düsseldorfer Schulwerke tatsächlich geschlagen sind. Er hätte noch besonders hervorheben dürfen, wie tüchtig Lessing, ohne freilich das Nachdenkliche und gebunden Innerliche in der ganzen Auffassung überwinden zu können, sich aus dem Charakter seiner Schule, den ich einen spezifisch klebrigen nennen möchte, herauszuarbeiten angefangen hat. Überhaupt ist diese Polemik etwas lokal, sofern im südlichen Deutschland die Düsseldorfer Schule wenig Wirkung gemacht hat, teils aus Unkenntnis und Indolenz, teils aber auch durch die Nähe der Münchner Schule, welche entschieden energischer als die nördliche gleich von Anfang an auftrat. Da jedoch die Mängel, an welchen bei entschieden männlicherem Stile auch die Münchner Schule krankt, in derselben Ursache ihren Grund haben, in der noch nicht überwundenen Transzendenz der Weltanschauung nämlich, so darf immerhin an die Düsseldorfsche Schule angeknüpft werden, wenn wir erfahren sollen, was uns noch fehlt. „Die moderne Mattheit derselben,“ sagte Hotho, „verwechselt das Tragische mit dem Tristen, die tiefen Klagen der Menschenbrust mit dem Kläglichen, den Reiz der Süße mit dem Süßlichen, hält das Gemachte für Ursprünglichkeit, flache Sentimentalität für Seele und Leidenschaft, wechselseitiges Heben und Tragen für Originalität und Begeisterung. Da ist kein Kern, kein inneres Durchleben, kein Herausleben in Komposition, Individualisierung, Ausdruck, Zeichnung, Farbe und Ausführung. Die Männlichkeit ist es, an der es gebricht, die künstlerische Kraft des Charakters, der sich die tiefe Vorahnung von allem Markigen und Zarten, Innersten und Äußeren, wie die Wirklichkeit es zu bleibenden Typen ausprägt oder flüchtig vorüberrauschen läßt, durch eindringende Selbstanschauung bewährt hat, und was er darstellt, aus selbständiger Erfindung wiederschafft. Die Grundelemente aller Kunst sind am wenigsten vorhanden. Daher das Weibische und Energielose, Traurige und Kümmerliche, Minnige und Hohle, Kindelnde und Spielende, das nur den Unmündigen zusagen kann usw. Daher statt der Freiheit nur Übung und Fleiß, statt eigener Produktion nur Wiederholung, statt des poetischen Ergreifens und der künst-

lerischen Wiedergeburt entweder nur Gestalten und Situationen, aus berühmten Poeten mit seltsamer Dilettantenverwechslung des Dichterischen und Malerischen (— ein beherzigenswertes Wort! —) ausgewählt, oder die vorhandene Wirklichkeit und Natur in nüchterner Treue kopiert und durch prosaische Verständlichkeit den Unverständigen nahe gerückt oder durch empfindsame Zutat empfindungsreich gemacht. Daher nirgends eine innere Größe, nirgends Freiheit, nirgends ein Sieg. Regelfertige Lösung für echte Probleme, Lahmheit für Wagnis, flaue, farbenbetrübte Harmonie für Leuchten, Saft und durch den Mut der Gegensätze vertieften Einklang der Farbe; kleinmeisterliche, pinselspitze Behandlung für grandiose Virtuosität, beschränkte Konvenienzen der Schule für volle Wahrheit und ganze Kunst." Bei solchen modernen Dingen nun ist das moderne Publikum in die Schule des Kunsturteils gegangen, an diesen Bilderchen haben sie ihr Gefühl erzogen, der kleinen, prätentiösen Zeit dient die kleine, prätentiöse Kunst. Wohl rühmen sie hergebrachtermaßen die alten, lebensfrischen Meister, aber „hätten sie den Mut, aus offenem Herzen zu sagen, wie's ihnen ums Herz ist, die meisten, wett' ich, griffen bei freier Wahl sicherlich nach den beiden Leonoren oder den Söhnen Eduards, dem kranken Ratsherrn und anderen Kränklichkeiten mehr, nach einer Kirchgängerin, einem Falkenknaben und dergleichen Bildern, die sich ein großes Publikum erworben haben und jetzt zu eleganten Stickmustereien und Fenstervorsätzen sich höchst geeignet zeigen".

Nicht nur die Stumpfheit des jetzigen Kunstgefühls, sondern die ganze Alltäglichkeit des Bewußtseins muß fallen, wenn die großen Gebilde der Kunst begriffen werden sollen. Hotho macht dem gemeinen Bewußtsein klar, daß es umlernen, sich von Grund aus umwandeln, zur „Ehrfurcht der Seele und des Auges" sammeln und konzentrieren muß, wie der Geist seine endlichen Interessen und Gedanken an der Pforte niederzulegen hat, wenn er zur Religion und Philosophie sich erheben will. Die Kunst selbst schafft die Gestalten der Welt um, so daß sie die alten und doch ewig neu sind, daher ist der Hausverstand nicht würdig, nicht fähig zu fassen. Der Verfasser setzt, um dies zu begründen, die Natur des prosaischen Bewußtseins auseinander und nimmt von da die Wendung, daß eben

in der jetzigen Zeit und nirgends mehr als in Deutschland Prosa und Philistertum herrschen, daß daher jeder Aufschwung der Poesie und Kunst mit einer Kriegserklärung gegen alle bestehenden Lebensansichten und Lebensformen beginnen muß, daß aber angesteckt eben von dieser Plattheit der Zeit die Kunst jene kränkliche Richtung genommen hat. Der allgemeine geistige Drang unserer Zeit, das überall erwachende Gefühl, daß uns eine neue Jugend nottut, hätte an dieser Stelle von dem Verfasser mehr anerkannt werden sollen. Daß trotzdem alle unsere Lebensformen noch tief prosaisch und der Kunst schlechtweg ungünstig sind, bleibt dabei dennoch wahr.

Ich habe aus Hothos Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei zuletzt die sehr zeitgemäßen Anforderungen hervorgehoben, durch welche der Verfasser für die Gediegenheit und Größe der vergangenen Kunst zu stimmen sucht; ich habe hervorgehoben, wie er die Prosa der Zeit angreift und die Ungunst der Bedingungen aufdeckt, in welche unsere jetzige Kunst hineingestellt ist. Hotho ist darum kein laudator temporis acti; die tiefe Liebe zur Kunst selbst, die Sehnsucht nach einem neuen Leben derselben diktiert ihm das Lob jener Zeiten, wo noch ganze „Kunstnaturen“ möglich waren, weil die Wirklichkeit selbst, die den Künstler umgab, poetisch war. Es sei mir erlaubt, hier aus dem Zusammenhang des Buches herauszugehen und als Beleg der Wärme dieses Gefühls einige Stellen herauszuheben, worin er dartut, wie der „jetzige Maler nicht durch den Anblick seiner Umgebung, sondern nur trotz demselben zum Maler werden kann“, Stellen, die mir und gewiß jedem wahren Freunde der Kunst, d. h. jedem, der begreift, daß wahre Kunst eine organische Blüte des Lebens selbst sein muß, aus der Seele geschrieben und mir um so erfreulicher sind, weil sie ohne jede Verabredung ganz mit dem zusammentreffen, was ich teils sonst, teils namentlich in der Kritik von Hallmanns „Kunstbestrebungen der Gegenwart“ ausgesprochen habe. Es ist in der Einleitung zur zweiten Hauptperiode, wo der Verfasser von der Förderung spricht, welche die Kunst mehr oder weniger durch die Klöster, das Rittertum, die Städte des Mittelalters genoß. Ungleich am meisten verdankte sie natürlich dem Städteleben, und hier wird dann, nachdem andere wesentliche Momente hervorgehoben sind, die Gunst der umgebenden Welt mit jenem echten Malerauge,

das wir an unserem Historiker verehren, nach verschiedenen Seiten beleuchtet. „Das reichhaltigste Vorbild des Künstlers war hier eben das eigene Volksleben, die heimatliche Natur. Hier hatten weder Künstler noch Beschauer, um zu Hervorbringung und Genuß zu gelangen, den mühsamen Umweg aus der Prosa nötig, der allzu leicht zum Irrwege wird. Das wirkliche Leben muß sich der Kunst ergreifbar entgegenheben. Nur dann ist diese in sich aus einem Guß, ungebrochen, ohne Störung durch fremdartige Elemente. Dieser Gunst erfreut sich unsere Epoche in jeder Beziehung. Erstens in Rücksicht der Individuen, die ihr die nächste oder weitere Umgebung vor Augen stellt; Bürger der Städte, Krieger, Handwerker, Fürsten, Dichter, Baumeister, Bildhauer, Bischöfe, Mönche usw.; alles in bunter Mannigfaltigkeit des Standes, des Charakters, der Gestalt und Situationen. Das Leben der Städte hat das Rohe mehr und mehr abgetan, das verletzend Schroffe gerundet, ohne daß schon der feste Halt zum Schwanken gebracht, die angeborene Gesinnung und Tatkraft abgeschwächt und die selbständige Eigentümlichkeit durch gleichartige Bildung verdeckt wäre. Gesundes Mark ist noch im Gebein, das Blut der Leidenschaft rinnt vollauf in den Adern, ein unbeugsames Wollen richtet die Stirn frei in die Höhe; Epochen, die zwischen formell fertiger Bildung und formloser Barbarei in strotzender Lebensfülle mitten innestehen und durch den mächtigen Gehalt, der nahe unter dem Boden der Gegenwart zutage liegt, zu einer Tätigkeit aufrufen, für deren Zwecke die nötigen Organe bereit sind oder durch Kampf, Erfolg und Mißlingen selber sich rührig bilden. Der Sinn ist groß, der Charakter im Guten und Schlimmen stark, die Arbeit ernst, der Genuß offen und froh. Die mittelalterliche Partikularisation bringt eine gedoppelte Tüchtigkeit hervor. In besonderen Kreisen geboren, für sie erzogen lebt sich der Mensch mit allen Sinnen und Kräften in sie hinein und verwächst mit ihnen mit um so ungeteilterem Selbst, je weniger allgemein er für vieles gebildet ist. In dem Gewohnten regt er sich frei; was er ist und kann, prägt sich aus, ungehindert und völlig, beschränkt oft, ja borniert, doch ohne Zerstreuung und moderne Zersplitterung; parteisüchtig, faktiös selbst, aber in korporativem Zusammenhange und voll Gemeingeist. Wird aber ungeduldigen Geistern ihr Schauplatz zu eng, gärt und sprudelt es in ihrer Brust, so ist die Wirklichkeit noch nicht so durch-

gängig fest geordnet, daß nicht ein weiter Raum für neues Schaffen, Zerstören und Wiederbauen übrigbliebe usw. Das private Leben der Bürger ist häuslich, die Ehe fest, die väterliche Gewalt durchgreifend, die Familienehre und Jungfräulichkeit streng bewacht; doch die bewegte Zeit verhängt auch über die Friedlichsten Schläge des Schicksals genug; und ist in Deutschland, in den Niederlanden die Gesinnung meist ehrenhaft, in Italien entflammt die Leidenschaft schnell zu List und Verwegenheit, und so gibt es selbst in dem verborgensten Gebiet Wechselfälle in Menge, die Ausdruck und Gestalt mannigfach durcharbeiten" usw. Der Verfasser spricht weiter von der Pracht der Volksfeste und Hofhaltungen, dem allgemeinen Luxus, der aus Wohlhabenheit und Standesehre floß, der Selbständigkeit des Individuums, welche aus dem, wenn auch rohen, Gedränge allgemeiner Selbsthilfe erwächst, und setzt diesem Zustande den unendlichen Nachteil entgegen, welcher mit den Vorteilen der modernen Zivilisation, der Polizei, den Stadtgerichten, der mechanisierten Industrie für den Maler untrennbar verbunden ist. Jetzt wirft er einige traurige Blicke auf die Beschneidung, welche in diesen Zuständen die Individualität erlitten hat, die philisteriöse Eingrenzung in einen prosaischen Model auf der einen, die Zersplitterung und Zerstreuung auf der andern Seite, das Erlöschen jeder markigen Erscheinung und Äußerung in der europäischen sozialen Höflichkeit. „Nichts prägt sich mehr in seinem Typus energisch aus. Es ist ein Hin und Her von hüben nach drüben, ein Verwischen, Vermischen, Ausgleichen, ein Rühmen des Mittelmaßes, ein Biegen und Fügen, Verweichlichen und Schmeicheln, eine Furcht vor einseitiger Größe, vor Feuer der Bestimmtheit, vor Offenheit und Wahrheit, ein Verdecken, Bemänteln und Lügen, eine Eigenliebe ohne Eigenheit, eine Genußsucht ohne Genießen, ein Verflüchtigen und Abstrahieren, das aus Menschen und Dingen, Verhältnissen und Lokalitäten alles hinweggräumt, wodurch sie künstlerisch individuell, lebendig und schön werden könnten. Und wenn auch die ewig junge Natur noch ein Zufluchtsort bleibt, so raubt die Prosa doch, weil sie in allen andern Gebieten die Poesie zerstört hat, den Sinn für die Auffassung auch dieses Einzigen und Letzten." Um nicht unbillig zu sein, sucht unser Verfasser die wenigen Reste des Unmittelbaren, naiv Gediegenen in unserer Welt auf, schließt aber, da er auch über diese kümmerlichen Stoffe den Schleier

der modernen Bildung geworfen sieht, den der Künstler erst mühsam zu lüften hat, mit der allgemeinen Klage, in die wir leider von Herzen einstimmen müssen: „Der Künstler lebt überhaupt, in Norddeutschland besonders, nicht in der gewohnten Umgebung des Echten mehr, sein Auge erzieht, seine Empfindung nährt, seine Begeisterung erhebt sich nicht dauernd daran. Statt immer zu finden, muß er immer nur suchen; seine Phantasie wird nicht bevölkert, er kann nicht mächtig und ganz aus dem vollen arbeiten. Was helfen ihm Regeln, Gipsabgüsse, Statuen und Bildergalerien, wenn ihn die eigene Gegenwart im Stiche läßt, aus deren einzig erquickendem Lebensquell er den tiefen Durst nach Gestalten und Farben, Charakter und Ausdruck löschen müßte.“

Das ist es ja, was jeder wahre Freund der Kunst jetzt fühlen und wissen muß, darum sagen wir ja, die Wirklichkeit müsse erst anders werden, ehe ein neuer, großer, durchgreifender Schwung in die Kunst kommen könne.

Noch eine letzte, stärkere Wendung gibt der Verfasser seinem Vorwurf. Die Heuchelei der Konvenienz, die sanktionierte Unwahrheit, die es als Pflicht ansieht, auf der Oberfläche selbst bedeutungsloser zu erscheinen, als das Innere wirklich ist, die Aushöhlung des Charakterkerns durch die öde Lüge unserer vagen Formen scheut er sich nicht beim rechten Namen zu nennen und auf die nichtssagenden Gesichter, die trostlosen Masken der Mode hinzuweisen, welche dieses Schattenwesen als traurige Modelle für die Kunst auswirft. Der ganze Habitus unserer Zeit ist unkünstlerisch, der Habitus jener ehrlichen alten Zeit war künstlerisch. Dieser Punkt führt den Verfasser in der folgenden, vierzehnten Vorlesung auf die in der modernen Kunst erst zum Gesetz gewordene Forderung der historischen Treue. Die alten Maler stellten jeden, selbst noch so fernab liegenden Stoff in den Formen ihrer umgebenden Welt dar. Bisher war von persönlichen Formen, der Erscheinung des Charakters, die Rede gewesen, die den alten Künstlern so günstig entgegenkamen. Wie sie nun diese mit der naivsten Unbefangenheit für die Darstellung vergangener Begebenheiten benutzten, ebenso trugen sie auch die äußeren Formen ihrer Zeit, Kleidung Geräte, Architektur usw. auf die, wenn auch

nach Raum und Zeit noch so entfernten, Stoffe über. Hierüber folgt nun eine neue Herzensergießung unseres Verfassers. Er stellt keineswegs in Abrede, daß in unserer Zeit jene Strenge ebenso gerecht ist, als sie für frühere Jahrhunderte ungerecht und am falschen Orte sein würde; aber er beklagt billig, daß für die geforderte Treue der jetzige Maler seine Studien nicht mehr nach dem Leben machen kann; daß er im besten Falle für die Gelehrten malt, daß sich durch die fremden Formen die Kunst dem Volksleben mehr und mehr entfremdet und eine isolierte Sache der Bildung wird. Nun geht es an die völlige künstlerische Unbrauchbarkeit unserer heutigen Tracht, welche den Künstler nötigt, Statuen, Kupferwerke, Bildergalerien, Rüstkammern, Theater als letztes kümmerliches Auskunftsmittel zu wählen. Mit dem oben angeführten Worte: „Der Maler, selbst bei angebornem Talent, kann heutigentags nicht schon durch den Anblick seiner Umgebungen, sondern immer nur trotz diesen Anschauungen zum Maler werden“ ist in der Tat alles gesagt. Wie unsere Kleidung phantasielos ist, so trägt unsere tägliche Umgebung von Gerätschaften und Architektur den Maschinencharakter prosaischer Nüchternheit. „Wie sind die chinesischen, japanischen und türkischen Muster, wie ist der Perückenstyl, überhaupt alles, was man in Kunstakademien und höheren Handwerksschulen heute geschmacklos schilt, über jeden Vergleich hinaus malerischer als unsere erfindungshohle, arme, knappe Nachbildung, die sich aller Nationalität, aller Mannigfaltigkeit und Breite des Reichtums ledig zeigt! — Und nun gar die Architektur! Hat es wohl zu irgend einer Zeit etwas Physiognomieloseres, Kahleres und doch Pretiöseres gegeben als diese langweiligen, neuen Wohngebäude, diese ausgeklärten Plätze und Straßen, diese Predigthäuser, nicht Tempel, nicht Kirchen, weder alt noch neu, diese Mauernwürfel, scheinbar ohne Dach und Fach, dieses gesamte kostspielige Steinwerk mit den wenigen toten Baugedanken in dem öden Körper und ausdruckslosen Antlitz, die ihre monotone Leerheit vergeblich aufputzen mit all den kokettierenden Zieraten und gefälligen Kleinigkeiten!“ Der Verfasser hätte das Trostlose dieses Anblicks nicht schlagender zusammenfassen können, als indem er seine schmerzliche Einsicht unmittelbar durch die Erinnerung an alte, große Meister begründet mit den Worten: „der jugendschöne Raffael, der farbenglühende weise Tizian, der prächtige Paul Veronese, der wundertiefe

Eyck, der innige Memling, der männlich deutsche Dürer, der kühne Rubens, keiner von allen, sollte er das leisten, wozu er durch seine Umgebung angefeuert ward, hat unter solchen Gebäuden groß werden und vor und in ihnen die heutige Kleidung, das heutige Gerät von Jugend auf sehen dürfen."

Es folgt eine kurze Skizze der Behandlung des Kostüms in der Malerei des Mittelalters; im Gegensatze gegen den durchaus malerischen Charakter dieser Trachten wird auseinandergesetzt, warum unsere moderne Tracht so ganz unbrauchbar für die Kunst sei. Hierin benutzt der Verfasser die bekannte treffliche Stelle in Hegels Ästhetik. Die Künstler würden wohl weniger auf die Philosophie schelten, wenn sie unter anderem wüßten, daß es Hegel ist, der zuerst den wirklichen Beweis geführt hat, worin eigentlich das Unästhetische unserer Tracht liege, und der darin eine Schärfe denkender Anschauung zeigt, wie sie freilich diejenigen nicht von einem Philosophen erwarten, denen Philosophie und falsche Abstraktion als Wechselbegriffe gelten. Es wäre zu wünschen, daß wir von guter Hand eine Geschichte der Trachten bekämen. Die trefflichsten Beiträge dazu hat Hermann Hauff gegeben, der in seinen bekannten Aufsätzen überall den feinsten Takt zeigt, jenen Punkt aufzuweisen, wo die zufälligen äußeren Ursachen, wodurch die Veränderungen der Kleidung herbeigeführt wurden, mit dem inneren sittlichen Charakter einer Zeit, der sich unwillkürlich in der Tracht seinen Ausdruck gibt, zusammentreffen. Auch Hotho zeigt in der kurzen Darstellung der mittelalterlichen Trachten und der Vorteile, welche sie nach Form und Farbe dem Maler gewähren, ebensoviel Verständnis und Urteil als sinnliche Sachkenntnis. Seine stattlich geputzten Gestalten stellt er dann, um uns, was zuerst nur als Behauptung ausgesprochen, zum vollständigen Bilde zu erheben, in die Zimmer, unter die Geräte, in die Straßen, wohin sie gehören. Nun zeigt er, wie hier unter den Händen eines kunstbeseelten Handwerks, weit entfernt von der jetzigen abstrakten Maschinengleichheit, jeder Tisch und Stuhl, jedes Gebäude, jede einzelne Verzierung ein individuelles, selbständiges Dasein erhielt. Man gebe sich nur z. B. Rechenschaft, mit welchem Gefühle wir jetzt einen alten Schlüssel, der einigen gotischen Zierat hat, einen glücklich ererbten geschnitzten Stuhl zwischen den magern, dem rohen Bedürfnisse hungrig dienenden Geräten unseres Haushalts

anblicken! Es ist, als lebte dieses Unlebendige, als wäre es eine Person mitten unter lauter leblosen, unpersönlichen Sachen, die man bloß als Nummern dutzendweise zählt; wir gewinnen es lieb und meinen, es sei auch freundlich an uns gewöhnt und rechne sich unter die Hausbewohner. Es ist nicht nur das Alter solchen Hausrats, was ihm diese rührende Bedeutung gibt; man lasse von unseren armen, geradlinigen Geräten ein Stück jahrtausendelang sich auf Enkel forterben (freilich ist keine Sorge, daß es geschehen werde, denn elend wie sie aussehen, sind diese Dinge auch gemacht), so wird doch niemals ein Kindeskind jene Gefühle daran knüpfen können, die Faust bei dem Anblick des Großvaterstuhls in Gretchens Stube so menschlich schön ausspricht; es kann niemals eine Empfindung des Mitlebens mit der Familie diesen abgezwickten, knappen Ärmlichkeiten geliehen werden, weil sie der Phantasie nicht entgegenkommen, weil sie nicht das Gepräge der liebevoll fleißig arbeitenden Menschenhand tragen.

Wendet man sich nun zu der großartigeren Umgebung des Menschen, welche in gewaltig sprechenden Massen den Geist des Bewohners kundtun soll, zur Architektur, so fängt erst der Jammer recht an, wenn man dem Verfasser zuhört, wie er, um die oben schon ausgestoßene Klage zu rechtfertigen, die alte Zeit mit der unsern vergleicht; dort überall historisch nationaler Charakter, der den Gemeinsinn der Bevölkerung in jedem Steine predigt, epischer Geist und Ton, hier die subjektive Geschicklichkeit eines examinierten, Formen der Vergangenheit kombinierenden Architekten. Man meine nicht, der Verfasser verirre sich von seiner eigentlichen Aufgabe, wenn er auch über diesen Punkt sich nicht mit dem allgemeinen Urteile begnügt, das er vorangeschickt hat, sondern mit seinem Künstlerblicke nun ins einzelne geht. Es ist, wie dies in den oben angeführten Worten des Verfassers schon ausgesprochen ist, nicht gleichgültig, in welcher architektonischen Umgebung der Künstler seine Gestalten zu sehen gewohnt ist; wo kahle Architektur, da wandeln auch kahle Gestalten, und die Kernmänner der van Eyck, die Saft- und Kraftërscheinungen eines Rubens können nicht unsere Tarockkartengehäuse, sondern müssen die ehrbaren Giebelhäuser Gents und Brügges, die reichen Paläste der Renaissance zum Hintergrund haben. Es ist eine Freude, unserem Verfasser zuzuhören, wie er

nun von der ausdruckreichen Physiognomie der alten Städte spricht, welche „nicht nach dem Richtmaß rechtwinklig in gleiche Quadrate und Oblongen geteilt, in ihren Straßen nicht je volksärmer je breiter angelegt waren, sondern nach Volkszahl, Gelegenheit und Glücksfällen wie von selber entstanden"; wenn er nun diesen Charakter des lebendigen Gewordenseins dem nüchtern Gemachten unserer ministeriellen Grundrißstraßen und Spekulantenhäuser entgegenstellt, wenn er an Albrecht Dürers Hintergründe erinnert, an diese „Häuser mit frommen wetterfesten Giebeln, die Fenster unregelmäßig größer und kleiner, auch die Stockwerke nicht immer in gleicher Linie; hier ein Anbau, dort ein Vorsprung. Da läßt sich schon von außen her ein Hausstand, ein Familienleben, ein lebendig Beisammensein individuell erkennen". Nun führt er uns, die Sache recht anschaulich zu machen, nach dem herrlichen Nürnberg, dieser Stadt, die wie gebaute Geschichte aussieht; selbst in modernen Städten sucht er die Teile auf, die noch malerischen Charakter haben; er versetzt uns auf Père Lachaise und zeigt uns die Steinmasse von Paris mit der grauen Notredame, dem Strom, den Brücken, den Kais, den weiten Palästen, den großen starken Wohnhäusern mit den riesigen, geschwärzten Schornsteinen, das Ganze planlos und doch trotz aller Verschiedenheit stets derselbe Grundcharakter. „Daß in solchem Lokal Architekturmaler entstehen, ist nicht zu verwundern." Auch die malerische Physiognomie und Lage der mittelalterlichen Burgen vergißt unser Historiker nicht mit der langweiligen Regelmäßigkeit der neueren Festungen zu vergleichen und erinnert als ein Beispiel für jene an das Heidelberger Schloß und an Dürersche Holzschnitte.

Wir kehren zu dem weitern Gange der allgemeinen Einleitung, in deren Zusammenhang wir diese späteren Stellen heraufgezogen haben, zurück. Es folgt die Begriffsentwicklung der Skulptur und Malerei in der zweiten und dritten Vorlesung, deren Zweck es insbesondere ist, zu beweisen, daß, wie die Skulptur der griechischen, so die Malerei als Ausdruck des Gemüts vornehmlich der christlichen Bildung und Weltanschauung angemessen sei. Ich habe zwar schon gesagt, daß der Verfasser hier die bekannten trefflichen Lehren Hegels durch manche feine und tiefe Bemerkung erweitert, ich darf aber in diesen Abschnitt nicht eingehen, wenn ich nicht viel weitläufiger sein

will, als die Schranken dieser Anzeige erlauben. Wer mit dem jetzigen Stande der Kunstphilosophie nicht vertraut ist, der wird aus diesen Vorlesungen viel Schönes und Neues lernen; aber wenn er nicht wirklich philosophisches Bedürfnis hat, so kann ihn auch dieser Abschnitt leicht zum voraus von dem ganzen Buche abschrecken, während eine sinnreiche Verschmelzung dieser Begriffe in den geschichtlichen Teil ihm diese Belehrungen gleichsam unvermerkt beigebracht hätte.

Dagegen ist nun der folgende, die vierte bis siebente Vorlesung umfassende, Abschnitt, worin die Begriffe des Epischen, Lyrischen, Dramatischen auf die bildenden Künste, vorzüglich die Malerei, angewandt werden, eine wahre Fundgrube neuer, scharfsinniger Begründungen, Beobachtungen und Unterscheidungen, welche ebensosehr den wohlorganisierten Kenner als den Philosophen beurkunden. Ich muß zwar wiederholen, daß ich auch diese Ausführung lieber an einem andern Orte gelesen hätte als hier, wo sie die Schwelle zur Geschichte in ermüdende Breite ausdehnt; aber dem Inhalte derselben soll darum nichts von seinem Verdienste genommen sein. In der vierten Vorlesung entwickelt der Verfasser für seinen Zweck zuerst jene drei Grundbegriffe. Selbst der philosophische Ästhetiker, dem diese Begriffe schon geläufig sind, kann hier, insbesondere z. B. aus dem, was über die dramatische Grundform gesagt wird, wichtige Beiträge zu schärferer Fassung derselben entnehmen. Zwar hätte nach meiner Ansicht zunächst der Unterschied der Darstellungsform im Epischen und Dramatischen, dort Erzählung des Geschehenen als eines Vergangenen, hier das Entstehenlassen des Vergangenen als eines unter den Augen des Zuschauers Werdenden mit mehr Gewicht hervorgehoben werden sollen; übrigens ist es natürlich, daß sich der Verfasser bei dieser Seite des Unterschieds nicht weiter aufhält, weil es ihm darum zu tun ist, aufzuweisen, wie der Unterschied jener Momente bei übrigens gleicher Form, d. h. unmittelbar sinnlicher Darstellung für das Auge, schon in der bildenden Kunst sich geltend macht. Besonders treffend ist die Auseinandersetzung der Natur des tragischen Kampfes. „Der epische sowohl als der dramatische Held ist für die Durchführung eines Zweckes in einer gegebenen Objektivität tätig. Das Drama aber stellt jeden Zweck und Lebensgehalt als an den subjektiven Charakter, an die besondere Leidenschaft gebunden dar; der Held nimmt als selbständiges

Individuum seine Zwecke, wie objektiv sie an sich sein mögen, aus sich; weshalb denn auch bewußtloses Tun und bloße Überredung nicht als echt dramatisch erscheinen können. Die epischen Helden dagegen gelten nur innerhalb eines substantiellen Ganzen, und wenn sie auch hervorragen, so geben sie sich doch nur als Vorfechter; sie sind für Gesamtzwecke tätig, und an ihrem besondern Leiden und Triumph entwickelt sich immer mehr oder weniger die Anschauung einer vielseitigen Wirklichkeit, auf welche das Interesse der Darstellung sich gleichmäßig verteilt. Sondern die einzelnen sich selbständig von dem großen Ganzen ab, dem sie angehören, so entstehen daraus gewöhnlich nur episodische Hemmungen, welche die Erfüllung des gemeinsamen Unternehmens um so mehr verzögern, je mehr dasselbe sich aus der Hauptsituation solch einer Störung, wie in der Iliade der Zorn des Achill und Streit mit Agamemnon, entfaltet und durchkämpft." Nachdem nun dieser Unterschied weiter zu dem Punkte geführt ist, daß der dramatische Charakter nicht nur überhaupt mit überwiegender subjektiver Selbständigkeit seinen Zweck ergreift, sondern wesentlich denselben isoliert und vereinzelt und dadurch in den tragischen Konflikt gerät, so berücksichtigt der Verfasser den Einwurf, daß auch Epopöen sich am häufigsten um Kämpfe und Konflikte drehen. Dieser Einwurf eben bringt ihn zum Ziele. „Echt dramatisch sind nur diejenigen Kollisionen, welche Zwecke und Charaktere einander in Sphären gegenüberstellen, deren eigenste Natur den inneren und äußeren Einklang der Individuen mit dem wahren Gehalte ihres Handelns, sowie das wechselseitige Zusammenstimmen der besonderen Zwecke und Charaktere zu ein und demselben Wollen und Ausführen fordert. Die isolierende Partikularisation und streitende Verwicklung muß der wahren Vernunft der Sache entgegen sein" usw. Sehr richtig wird nun nachgewiesen, wie die epischen Kämpfe, obwohl freilich Kampf und Krieg überhaupt letztlich nicht das Wahrhaftige ist, doch im allgemeinen ebenso als eine Art von geschichtlichem Naturgesetze zu fassen sind, wie es zur Natur gewisser Tierarten gehört, einander zu befehden. So mußte Griechenland gegen Persien, der Christ gegen den Sarazenen kämpfen. Die Bildung selbst forderte hier nicht Harmonie, sondern Kampf. Wenn dagegen Griechenland sich selbst bekämpft und aufreibt, wenn der Untertan dem Gesetz, der Vasall dem Könige zuwiderhandelt, wenn

der Sohn sich gegen Vater und Mutter empört, wenn Kirche und Staat auf Leben und Tod streiten, so ist dies dramatisch. Von diesem Punkte aus fällt denn ein neues Licht auf die übrigen Unterschiede beider Formen, insbesondere erklärt sich die Massenhaftigkeit und breite Ausmalung der gesamten nationalen Zustände im Epos, die scharfe, alles auf den Mittelpunkt der Schuld konzentrierende Abstriktion des Dramas.

In den folgenden Vorlesungen nun wird die Anwendung auf die bildenden Künste gemacht. Überspringen muß ich die Bemerkungen über den durchaus bloß epischen Charakter der Baukunst, das Eintreten des Lyrischen und Dramatischen in der Plastik, die jedoch, noch an der Grenze der Architektur verweilend, auch diese subjektiv bewegteren Formen des Schönen immer noch wesentlich im epischen Geiste behandelt. Für seinen besonderen Zweck werden jene Resultate erst fruchtbar, wo sie der Verfasser auf die Malerei anwendet. Der älteste typische Kirchenstil der Malerei ist durch den architektonischen Geist seiner Konzeption wesentlich episch; dies ist eine Bezeichnung, welche man gar nicht entbehren kann und deren Begründung der Leser, der sich ihrer Gründe nicht bewußt ist, nirgends besser kann verstehen lernen als eben aus unserem Buche. Auch wo das Lyrische schon eingedrungen ist, machte sich in einem gemeinsamen Zuge der obwohl tief durchgearbeiteten Individualitäten nach einem Mittelpunkte religiöser Verehrung der epische Charakter geltend, wie auf der Anbetung des Lamms von den Gebrüdern van Eyck. Zu seiner vollen Ausbildung kommt aber der epische Charakter natürlich erst, wo das naiv Legenden- und Chronikenmäßige verlassen ist und volle Verflechtung gleichmäßig beteiligter Gestalten zu gemeinsamer Handlung in durchgängiger Lebendigkeit zur Darstellung kommt. Als Beispiel eines solchen in beziehungsreicher Komposition rein durchgeführten epischen Bildes schildert der Verfasser Raffaels berühmten Teppich, die Predigt Pauli zu Athen mit der ihm eigenen Anschaulichkeit und Wärme. Wo nun aber auch die dargestellte Handlung zu einem Konflikt sittlicher Kräfte fortschreitet, ist darum ein Gemälde noch nicht dramatisch zu nennen, und dies eben ist bereits ein Punkt, in dessen Lösung dem Verfasser seine obigen Untersuchungen zustatten kommen. Er weist demgemäß nach, daß Schlachtstücke, Schlägereien deswegen, weil hier eine Kollision zum Ausbruch

kommt, noch keineswegs (im tragischen oder komischen Sinne) dramatisch heißen können. Es handelt sich nämlich hier nicht um subjektive Schuld oder Unschuld, sondern um Kräfte, welche entweder in berechtigter Gesamtheit, mit entschiedenem Überwiegen der leiblichen Anstrengung, kämpfen oder, wenn auch rechtlos und rechtswidrig, doch in ihrem Kampfe selbst nur Volkssitte und Volkslaune, massenhafte Zustände, physische Erregung darstellen. Am reinsten erscheint freilich das Epische in konfliktlosen Situationen, die den Charakter „realer Zuständlichkeit“ tragen, und Hotho gibt uns als Beleg die freundlichste Anschauung eines behaglichen Familienbildes von Teniers.

In der sechsten Vorlesung betreten wir aber den Boden, auf welchem die Malerei vorzüglich zu Hause ist, die lyrische Auffassung. Sie kann in der epischen Auffassung, neben derselben in einem Bilde (z. B. kniende andächtige Donatoren auf episch religiösen Bildern) auftreten; sie erhebt sich aber auch zur selbständigen Grundform der gesamten Konzeption und Darstellung, welche in völliger Bestimmtheit da eintritt, wo einzelne Figuren ohne weitere Umgebung mit dem tiefsten Ausdruck ihrer subjektiven Stimmung dargestellt sind, wie z. B. ein Ecce homo, eine Mater dolorosa, welche aber auch vor der der Malerei immer natürlichen Aufnahme eines umgebenden Lokals von Gebäuden, landschaftlicher Natur usw. nicht zurückzuweichen braucht. Die Malerei hat Hilfsmittel, welche diese Schwierigkeit überbieten. Das wesentlichste unter diesen ist die Farbe, durch deren Magie die lyrische Stimmung auch in den materiellen Umgebungen völlig durchgeführt zu werden vermag. Daher ist gerade die Landschaft, welche die der subjektiven Belebung entbehrende Natur zum Gegenstand hat, derjenige Zweig, worin die Malerei am meisten lyrisch wirkt. Dennoch ist selbst in dem vorherrschend lyrischen Gebiete der Landschaft wieder eine epische und eine lyrische Behandlung zu unterscheiden, je nachdem entweder die großen Bildungen der Erde, das Elementarische des Licht-, Luft- und Wasserlebens den substantiellen Eindruck des bauenden, webenden Naturgeistes in seiner Allgewalt hervorrufen, oder der momentane „Seelenblick“ einer Landschaft, die spezielle Physiognomie, der individuelle Effekt des Lichts, der Farbe uns unmittelbar in jene Stimmung hineinziehen, wo wir unwillkürlich unsere besonderen Seelen-

zustände leihend der Natur unterschieben, wo es uns ist, als haben uns Bäume, Wellen, Lüfte ein Geheimnis zu sagen. In die erste Gattung fällt vorzüglich die sogenannte historische Landschaft. Mit den großen Niederländern Ruisdael und Everdingen trat das germanische Prinzip der Individualisierung und eben hiemit der vorherrschenden Lyrik in die Landschaft, wie mit Shakespeare der individualisierende Stil in die dramatische Poesie eintrat. Zwar wissen jene beiden Maler bei aller Individualität ihrer Landschaft und bei aller Lyrik ihrer Stimmung das machtvolle Wald- und Gebirgsleben, die weitgestreckten nebligen Flächen in einer so objektiven Sprache zu geben, daß sie in manchen ihrer Werke dennoch episch zu nennen sind, daher Hotho sie beide auch noch unter der epischen Grundform landschaftlicher Darstellung als Beispiel gebend anführt; aber jedenfalls hätten sie entschiedener, nachdem der Verfasser zur lyrischen Form übergegangen ist, noch einmal als Muster in dieser Art der Auffassung, ja als Begründer derselben genannt werden sollen. Doch hierüber hat sich der Verfasser wohl in der wirklichen Geschichte mehreres zu sagen vorbehalten. Gewünscht hätte ich aber, daß er als ein besonders einleuchtendes Beispiel epischer Auffassung die unübertrefflichen Landschaften Rottmanns genannt hätte. Rottmanns größte Stärke liegt in dem Substantiellen der Landschaft, den Gebirgs- und Flächebildungen, den mächtig hingeschwungenen Rücken, fernhingeschweiften Abhängen, weitgestreckten Ebenen, dem unendlichen Meer, dem ehernen Himmelsgewölbe; das flüsternde vegetabilische Leben, das schon entschieden zum Lyrischen in der Landschaft gehört, will ihm nicht gelingen; Griechenlands grandiose Kahlheit ist am meisten seine Heimat. Übrigens muß ich bekennen, daß mir scheinen will, der Verfasser habe unter der epischen Form zu vieles befaßt, wenn er ihr selbst die Jahres- und Tageszeiten, Verschiedenheit der Witterung usw. zuordnet. Hier ist schon so ausgesprochene Sympathie der subjektiven Stimmung mit der Landschaft, daß das Lyrische ungehindert eindringt. Die Tageszeiten z. B. gemahnen uns so entschieden als Reflexe der verschiedenen Zustände der Anspannung, der brütenden Ruhe, der sanften Lösung und Wehmut, daß es schwer sein wird, die Linie zu finden, wo ihre Darstellung noch episch heißen kann. Am ehesten etwa dann, wenn die gesamte Landschaft antik stilisiert ist, wie bei Claude Lorrain.

In der siebenten Vorlesung wird von dem Dramatischen der Malerei die Rede. Der Verfasser warnt vor einem vorschnellen Gebrauch dieses jetzt Mode gewordenen Ausdrucks. Dramatisch kann die Darstellung einer Handlung nur dann genannt werden, wenn nicht nur alles, was in dem dargestellten Zusammenhange geschieht, als ein Hervorbrechen aus dem Innern, als Gesinnung, Charakter, Leidenschaft vor uns hintritt, sondern auch eben darum die körperliche Anstrengung und Bewegung, die massenhafte Menge der Figuren, der Episodenreichtum gesonderter Gruppen durch dieses Vorwalten der inneren Motive begrenzt und reduziert ist. Der Hergang muß in der scharfen Spitze seiner Entscheidung aufgefaßt, der vergangenheits- und zukunftschwangere Moment muß ergriffen sein. Aus diesen sehr richtig angegebenen Gründen ist z. B. Leonardos Abendmahl, Rembrandts Adolf von Geldern, Delaroches Cromwell weit mehr dramatisch als Rubens' Amazonenschlacht. Es erhellt aber, daß hier die Malerei auf große Schwierigkeiten stößt; denn ihr mangelt das sukzessiv darstellende und die innersten Motive offenbarende Mittel der Sprache. Übrigens leuchtet ein, was der Verfasser noch hinzufügt, daß die eigentlich dramatische Malerei der neuesten Zeit vorbehalten blieb; denn „erst wenn die individuelle Leidenschaft in ihrem Konflikte weltlicher Zwecke den Inhalt abgibt, gewinnt die dramatische Form nachdrückliche Geltung".

Diese drei Grundformen nun sind jedoch nach des Verfassers Ansicht nicht geeignet, den Einteilungsgrund der verschiedenen Gattungen der Malerei abzugeben. Den Grund spricht er erst weiter unten (Seite 143) aus. Nur Musik und Poesie (eigentlich bloß die letztere) können jede dieser drei Formen vollständig verwirklichen; jede der bildenden Künste ist in ihren Darstellungsmitteln zu mangelhaft, um nicht in einer oder mehreren derselben zurückzubleiben. Der Unterschied jener Gattungen schlummert in dieser Reihe von Künsten noch im Keime, in der Poesie erst tritt er scharf, durchgreifend, wirkliche selbständige Zweige schaffend auf die Oberfläche, daher kann er nur durch eine Antizipation uneigentlich dort angewandt werden. Also sieht sich der Verfasser nach einer andern Einteilung um und findet diese in dem Gegensatze von Historie und Genre, welcher ihm auch den Anhaltungspunkt für die geschichtliche Entwicklung geben soll.

Er bestimmt zuerst die Begriffe und behauptet, daß man bei diesen Wörtern nicht an einen Unterschied der Gegenstände, sondern der Auffassungsarten zu denken habe. Ich bin damit nicht einverstanden. Allerdings liegt dem Anbau der einen oder andern dieser zwei Gebiete eine verschiedene Art, die Dinge, ja die ganze Welt zu sehen, zugrunde, und diese Art zu sehen bringt ihren eigenen Stil mit sich, der sich so selbständig ausbilden kann, daß er selbst im Widerspruch mit dem Inhalt einen historischen Gegenstand genreartig behandelt, einen genreartigen historisch stilisiert. Doch für diese Verschiebung des Verhältnisses zwischen Inhalt und Form durch die Behandlung läßt sich ein Feld der Übergänge zwischen beiden Gattungen vorbehalten, im großen und ganzen aber gehört Sache und Stil zusammen, und man muß von den umfassenden Unterschieden der Weltanschauung ausgehen, wenn man richtig einteilen will, wobei vorausgesetzt ist, daß je eine andere Weltanschauung eine andere Welt von Gegenständen samt dem ihnen entsprechenden Stil mit sich brachte. Das Altertum sah den innersten Geist der Weltgeschichte und Natur in seinen Göttern, das Mittelalter in den Personen und Begebenheiten der gesamten heiligen Sage, die neuere Zeit nur in der Geschichte selbst. Gewöhnlich nun nennt man Darstellungen der höchsten Gegenstände aus allen diesen drei verschiedenen Weltanschauungen historisch. Dies aber ist es, was ich für verwirrend halte; daher ich für Darstellungen aus den zwei ersteren Weltanschauungen den Namen mythisch und nur für Darstellungen aus der letztern den Namen geschichtlich brauche. Man kann die Richtigkeit meiner Ansicht sogleich einsehen, wenn man den Begriff des Historischen in der Weite, in welche Hotho es fordert, anzuwenden versucht. Dann fallen Götter, Madonnen und Lessings Hus oder Gallaits Abdankung Karls miteinander unter den Terminus des Historischen, und aller Unterschied dieser Kunstepochen ist verwischt; die Einteilung in Historie und Genre wird abstrakt logisch, und man kann die Geschichte nicht nach ihr gliedern. Aber auch die Unterscheidung zwischen mythisch und geschichtlich reicht noch nicht aus, vielmehr schiebt sich, geschichtlich genommen, zunächst zwischen diese beiden Formen das Genre. Nachdem nämlich die Welt angefangen hatte, ihr innerstes Selbst nicht mehr in Göttern und in den überirdischen Personen des christlichen Glaubens sym-

bolisch zu verehren, sondern das Göttliche als in der realen Gegenwart offenbar und sich verwirklichend betrachtete, entstand nicht sogleich die geschichtliche Malerei im engeren Sinne, sondern man wagte sich zunächst nur an das sogenannte Genre, das zwar mit der eigentlichen Historie dies gemein hat, daß sein Anbau die Auflösung transzendenten Ideals voraussetzt, aber als untergeordneter Zweig wohl von diesem zu unterscheiden ist. Auf diesem Punkte drängt sich nun allerdings zunächst eine Vermischung auf, durch die man sich nur nicht verwirren lassen muß. Man fieng an, mythisch ideale Stoffe ganz im Geiste des Genre zu behandeln. Dies gehört eben in die oben angedeuteten Übergangs- und Vermischungsgebiete. Behandelt dagegen in der neuern Zeit ein L. Robert das Genre in großem, historischem Stile, so ist dies als erster Keim einer Blüte des eigentlich historischen Stils, der auch im Stoffe historisch sein muß, anzusehen. Seine eigentliche historische Blüte aber hatte das Genre in seiner Selbständigkeit, als das mythische Ideal aufgelöst, das rein geschichtliche noch nicht gefunden war; es ist jedoch so entschieden schon in dieser ersten, selbständigen Blüte desselben der Anfang und die Vorstudie des rein geschichtlichen Ideals zu erkennen, und es hat so viel Recht, neben der höheren Ausbildung des letzteren fortzubestehen, daß es diesem nicht koordiniert, sondern subordiniert werden muß. Demgemäß würde ich zwei große Epochen unterscheiden, deren eine ich die Epoche der Kunst des (christlich) transzendenten, die andere des immanenten Ideals nennen würde. Die zweite derselben bildet drei Zweige aus: Darstellung der unbeseelten Natur — Landschaft; Darstellung des menschlichen Lebens in seiner anspruchslosen Wirklichkeit ohne Erhebung in einen großen historischen Moment — Genre; Darstellung des Menschenlebens im Durchbruch der großen heroischen Tat und des tragischen Schicksals, kurz der Idee — geschichtliches Gemälde. Dadurch komme ich auf meine in der ersten Abteilung dieser Kritik ausgesprochene Behauptung zurück, daß mit der Auflösung des transzendenten Ideals, d. h. mit dem Ende des Mittelalters, das schlechtweg durch die Reformation bezeichnet ist, eine neue Hauptepoche begonnen werden sollte. Ich habe nur noch hinzuzusetzen, daß man sich in dieser Einteilung durch die bekannte Tatsache einer reichen Ausbildung des Genre bei den Griechen und einer häufig sichtbaren Einmischung seiner Auffassungsweise in die

christlich-religiöse Malerei selbst zur Zeit ihrer selbständigen Blüte keineswegs irremachen lassen darf. Die griechische Kunst hat dieselben Stadien durchlaufen wie die neuere; aber ihren Grundcharakter bildet so sehr das Götterideal, daß ihr Genre, verglichen mit der ganz anderen Ausbeutung dieses Gebiets durch die neuere Malerei, gegen jene, ihr spezifisch eigene, höhere Richtung ganz zurücktritt und selbst das Genregebilde den Charakter des Götterbildes erhält. Die Einmischung von genreartigen Motiven in die streng christliche Malerei aber, die Kindbettstuben z. B. bei der Geburt der Maria, sind nichts anderes als frühe Keime eines Zweiges, der bestimmt war, sich später erst selbständig und zeitgemäß auszubilden.

Vergleichen wir nun mit dieser Ansicht die Erklärungen des Verfassers. Zunächst, wie schon gesagt, legt er Gewicht darauf, daß Historie und Genre nicht „allein" einen Unterschied der Gegenstände, sondern der Konzeptionsweise bezeichne. Dieses „allein" ist etwas vag. Das Wahre ist, daß alle Zweige und Gegenstände der Malerei zwar sowohl eine historische, als eine genreartige Behandlung zulassen und erfahren haben, daß aber, wenn man die Strenge des Begriffs und der Forderung geltend macht, der Gegenstand auch seine Behandlung mit sich bringt; daher die Einteilung nach Gegenständen (die ihnen allein adäquate Behandlung miteinbegriffen) in ihrem Rechte bleibt. Die nähere Rechtfertigung meiner obigen Ansicht kann ich nun aber an einen Mangel in Hothos Begriffsbestimmung des Historischen knüpfen. Er setzt das Wesen des historischen Bildes ganz richtig in die Darstellung einer von den großen substantiellen Interessen der Menschheit durchdrungenen und dadurch schlechtweg bedeutenden Handlung; aber er hebt nicht gehörig hervor, daß diese Handlung auch wirklich geschehen oder wenigstens (um die Heldensage nicht auszuschließen) auf einer festen historischen Grundlage vom Volksglauben gedichtet sein muß. So unbequem und schief das Wort Genre ist, so hat es doch das Richtige, daß es die Gewohnheitszustände des Menschenlebens, die ihren täglich gleichen Gang gehen und sich jeden Tag wiederholen können, als das kontinuierlich Gattungsmäßige den großen Momenten entgegensetzt, in welchen der entscheidende Blitz des Schicksals zuckt und aus dem Niveau des Instinktlebens in Sitte und Gewohnheit das Unvergeßliche hervorbricht, das so nur einmal geschieht und sich daher

mit Zahl und Namen dem Gedächtnis einprägt. Freilich ist in jenem Worte ganz äußerlich nur dieser Gegensatz des Einzelnen und des Allgemeinen hervorgehoben, der Grund aber, warum der große historische Moment als einzelner der Erinnerung überliefert wird, eben seine Größe nämlich, gar nicht angedeutet. Dies ist aber ja so sehr die wichtigere Seite des Unterschieds, daß dadurch sogar ein Widerspruch des Sinns in jene gewöhnliche Bezeichnung kommt. Denn, intensiv genommen, ist vielmehr die in einem großen Augenblick der Geschichte hervorbrechende Idee das wahrhaft Allgemeine, was aber über die täglich gleich verlaufenden Zustände des Lebens sich nicht erhebt, das nur Einzelne. Hier erst leuchtet das Verfehlte dieser Terminologie ein. Ich würde vorschlagen, statt Genre künftig zu sagen: Sittenbild. Schnaases Vorschlag: Gesellschaftsbild erinnert, so wie einmal das Wort Gesellschaft gebraucht zu werden pflegt, zu sehr sogleich an die gebildeten Kreise. Allerdings hat auch das Wort Sitte im modernen Gebrauche einen zu engen Sinn, den des Moralischen, angenommen; doch nicht so zähe, daß nicht eine kurze Gewohnheit den weiteren ursprünglichen Begriff damit sollte verbinden können, wonach es das substantielle Leben und Weben der Völker bedeutet, die festen Formen, worin sie ihren Bedürfnissen, Genüssen und freilich auch ihren Pflichten nachzugehen pflegen. Zudem ist das Wort deutsch und bequem im Munde. Um aber auf den Punkt zurückzukommen, von dem ich ausgieng, so ist, was ich sagen wollte, dies: hätte der Verfasser vom Begriffe des Historischen das Moment des wirklich in einer bestimmten Zeit, also unter den festen Bedingungen des gesamten Naturnexus Geschehenen schärfer ins Auge gefaßt, so hätte ihn dies auf die Unterscheidung eines fälschlich sogenannten historischen, in Wahrheit vielmehr mythischen Bildes und eines wirklich historischen, somit zu der Einteilung der Epochen (und Gattungen) geführt, die ich für die richtigere halte. Dann hätte er auch den Übelstand vermieden, daß seine Distinktion als Einteilungsgrund der Kunstgeschichte nicht ausreicht. Denn unterscheidet er schlechthin Historie und Genre, so geht die erstere Bezeichnung offenbar nur auf die Zeit bis zu den Holländern, diese bilden das Genre aus, und für alles Folgende ist kein Name da, er hätte denn sagen müssen: Historie, Genre, dann neue Richtung auf die Historie, was aber hinkend wäre. Übrigens muß

man in der Bestimmung des Begriffs Genre ganz mit ihm einverstanden sein. Er geht zunächst von dem Momente aus, das dem Wortsinne eigentlich entgegengesetzt ist: das Momentan-Flüchtige, Partikuläre ist die Aufgabe des Genre. Dann setzt er hinzu, daß damit nicht eine haltungs- und bedeutungslose Existenz gemeint sei; vielmehr müsse auch das Partikulärste als ein solches dargestellt werden, was seine Wurzeln in einem substantiellen, bedeutenden Boden habe. Ich habe soeben dieselben Momente, nur in umgekehrter Folge angegeben, aber noch nicht bestimmt genug, und diese Unbestimmtheit ergänzt sich nun durch die treffenden Bemerkungen des Verfassers. Premiert man am Historischen zunächst das abstrakte Moment eines in der Einzelheit seines Geschehenseins der Erinnerung überlieferten Akts, so kommt dagegen im Genre das Kontinuierliche der fortdauernden, instinktiven, gemeinsamen Lebenszustände zur Darstellung. Erinnert man sich aber, daß jenes Geschehene nur darum in seiner Einzelheit sich der Erinnerung markiert hat, weil es schlechtweg groß und bedeutend ist, so begreift man, daß im historischen Kunstwerke vielmehr das wahrhaft Allgemeine, das wahrhaft Bleibende, was jenen Zuständen nur als eine schlummernde Kraft der Völker zugrunde liegt, in die Spitze einer heroischen Erscheinung zusammengefaßt ist. Dann wird die Darstellung jener Zustände im Genre als eine glückliche Belauschung gerade des vereinzelten Charakters und Moments erkannt, welcher wohl auch seine tiefere Grundlage in bleibenden sittlichen Kräften hat, doch ohne die Heldenenergie, die diese Kräfte zu einem hervorragenden und dem Blitze des Schicksals sich ebendadurch bloßstellenden Gipfel in sich konzentriert. Mit e i n e m Wort: im historischen Kunstwerke ist das Einzelne vom Allgemeinen erfüllt, Idee und Erscheinung decken sich; im Genre spielt das Einzelne zwar mit ungleich mehr Willkür auf der Grundlage des Allgemeinen, worin es seine Wurzeln hat, bleibt aber ebendarum eigentlich auf unfreiere Weise am Bande des Allgemeinen gehalten, weil es den innern Kern desselben nicht mit höherer objektiver Energie in sich zum großen historischen Akte zusammenfaßt und erhebt. Die Figuren im Genre spielen, aber sie müssen spielen. So z. B. L. Roberts berühmte Schnitter. Ein Moment aus einer Ernte ist belauscht und erfaßt. Der Ackerbau ist etwas Wesentliches und Objektives, ein ehrwürdiges Geschäft. Der Menschenschlag, der

hier mit diesem Geschäfte sich abgibt, an sich schon in seinen Naturformen bedeutend, erscheint ganz als Repräsentant dieser Ehrwürdigkeit seines Geschäfts; ja man sieht diesen Leuten an, daß, wenn etwas noch viel Größeres und Bedeutenderes zu tun wäre, so würden sie dabei auch nicht fehlen. Dies bleibt aber bloße Möglichkeit, ihre Lebensbestimmung hat sie bei jener gröberen, obzwar ehrwürdigen Unterlage des Staats festgehalten, und die heroischen Volkskräfte liegen nur schlummernd in ihnen. Daher bleiben sie, obwohl mit geistreicher Nachlässigkeit, im Dienste ihrer heimischen Sitte und Notdurft. Es sind Bauern in einem momentanen Treiben, wobei sie sich zwar so bedeutend zeigen, daß man sieht, es hätte alles aus ihnen werden können; es ist aber nicht geworden und sie sind unfrei an eine, zwar auch substantielle, achtungswerte Gewohnheit gebunden. Sehr zur rechten Zeit aber dringt unser Verfasser darauf, daß neben dem Partikulären der bedeutende Hintergrund, die Tiefe und Substantialität dem Genremaler nicht fehlen darf. „Wesentlicher Gehalt und individuelle Wirklichkeit müssen immer ineinander gearbeitet sein. — Was in der historischen Malerei das vorzugsweise Ausgestaltete und Beseelende ist, bleibt beim Genre nur die Grundlage. Auf der Oberfläche aber, scheinbar selbständig, doch geheim und unvermerkt von der tiefer liegenden Substanz genährt und gehoben, bewegt sich die freie Lebendigkeit im Spiele umher und freut sich ungehemmt ihres harmlosen Daseins." Das echte Genrebild gehört zwar allerdings einem Zweige an, der tiefer steht als das Geschichtsbild, aber so behandelt hat es auch seine eigene Würde und Ehre und steht ungleich höher als „das meiste, was z. B. heutigestags als religiöse und historische Kunst vergeblich großzutun noch immer nicht aufhören will." Dies ist aber dann freilich ein anderes Genrebild, als was man uns in jetziger Zeit so häufig als echten Humor in diesem Zweige auftischt.

Man ist nun begierig, zu erfahren, welchen Gebrauch der Verfasser von seiner Einteilung der Malerei in den einfachen Gegensatz von Geschichte und Genre zu machen gedenke. Er sagt aber am Ende der Vorlesung nur kurz: „die Glanzepoche der Malerei beginnt mit dem ersten gründlichen Sich-Regen individueller Erfindung und Ausführung im einfachsten historischen Sinne und Geist und schließt mit der Vollendung des für sich selbständig gewordenen Genre. In

der Mitte aber bewegt sich die geschichtliche Malerei in steigendem Grade jenem Standpunkt zu, den wir teils als reichste Vermittlung," (dies geht auf die Venezianer, Rubens, die Spanier) „teils als Übergangsstufe bezeichnet haben." Statt dessen sage ich, und gewiß ist dies klarer: die Malerei beginnt mit den mythischen Stoffen und bildet diese Welt am Schlusse des Mittelalters zum erhabensten Stile aus (Raffael, Michelangelo). Sie geht zur Darstellung der realen Wirklichkeit über und baut in diesem Gebiet zuerst das gewöhnlich sogenannte Genre, anfangs mit unreiner Einmischung in die mythische Malerei, an (von dieser unreinen Einmischung sind wegen ihrer bekannten Benutzung religiöser Stoffe zu fremdartigen Genremotiven die Venezianer, Belgier, Spanier keineswegs freizusprechen). Sie begreift endlich das wahrhaft und rein geschichtliche Bild als ihre höchste Aufgabe, und hier steht sie jetzt. Wird dieser Aufschwung seine Früchte einst getragen haben, so wird die Genremalerei als die Mitte des ganzen Weges erscheinen; hält man aber fest, daß sie nur in der protestantischen Bildung sich in reiner Selbständigkeit vollenden konnte, so fällt sie mit dieser rein geschichtlichen Aufgabe in eine Welt, die moderne, und steht mit ihr der Weltepoche des mythischen Ideals gegenüber.

Mit der siebenten Vorlesung ist die allgemeine Einleitung zu Ende. Die achte schickt nun dem Anfang der Geschichte jene weiteren einleitenden Bemerkungen über die Religion als Ausgangspunkt, den bestimmten Nationalcharakter, die Bedeutung und Stellung des einzelnen Meisters voraus, von denen ich früher sagte, daß sie und sie allein den eigentlichen Inhalt der Einleitung hätten bilden sollen. Ich verweise hierüber auf meine früheren Bemerkungen, und indem ich wiederhole, daß über den deutschen Nationalcharakter an dieser Stelle mehr hätte gesagt werden sollen, verweise ich nun auf das, was ich zu der späteren Stelle, wo der Verfasser auf diesen wirklich zu sprechen kommt, zu bemerken haben werde.

Ohne Verzug, da ich gegen die Einteilung des Verfassers im ganzen, wie dieselbe nach meiner Überzeugung eine zu große Ausdehnung der zweiten Periode mit sich bringt, mich schon geäußert habe, gehe ich nur zu seiner Darstellung der ersten Periode über. Ihre Dauer wird bis zum dreizehnten Jahrhundert bestimmt, denn um diese Zeit, selbst schon am Ende des zwölften Jahrhunderts,

beginnt in Deutschland die Beseelung des starren Typus, der den Charakter dieser ersten Periode begründet. Billig hält sich nun hier der Verfasser so lange in möglichster Kürze, als die wenigen Reste antiken Formgefühls das künstlerische Gepräge der ältesten symbolischen Malerei der Christen in Italien bilden und dann auf ein Minimum eingeschrumpft bei den Byzantinern in jenem feierlich totenhaften Stile sich fortpflanzen, der von diesen den Namen trägt. Inzwischen war die christliche Kunst durch Karl den Großen schon nach Deutschland gewandert, hier werden die tief sinkenden Italiener bekanntlich in manchen Sphären der Kunstfertigkeit im karolingischen Zeitalter sogar überholt, und auf diesem Punkte, meine ich, dürfte unser Buch etwas gründlicher und ausführlicher sein. Als Beweis dieses Kunstlebens unter den Karolingern hätte auch der Reichtum und die Schönheit getriebener, gegossener, geschnittener, mit Edelsteinen besetzter Kirchengeräte u. dgl. erwähnt werden müssen; was aber insbesondere die Malerei betrifft, so sollte von den merkwürdigen Miniaturen mehr gesagt sein als die kurze Bemerkung Seite 173, daß sich neben dem altchristlich-römischen Typus und den byzantinischen Einwirkungen auch Merkmale zeigen, die auf barbarischen Ursprung deuten; — „eine gewisse Plumpheit der Behandlung und Buntheit der Färbung, Köpfe dicker als billig, zu lange Hände und Füße und eine nicht immer verstandene Anwendung der Schatten und Lichter". Zunächst hätten in einem historischen Werke die wichtigsten Miniaturhandschriften ausdrücklich genannt werden müssen. Konnte der Verfasser zu dem, was Rumohr und Kugler hierüber geben, nichts aus eigener Anschauung hinzufügen, so durfte er sich unverhohlen an sie halten und das Wesenlitche nach ihnen anführen. Was aber den Charakter dieser Miniaturen betrifft, so war der Zug, durch den sie von dem auch in ihnen sichtbaren, wenngleich schwachen Forterben antiken Gefühls eigentümlich sich unterscheiden, keineswegs schlechthin durch das Merkmal des Barbarischen und das Hervorheben einzelner Roheiten der Behandlung zu bezeichnen. Ich habe leider die berühmte Miniaturhandschrift Karls des Großen in S. Calisto zu Rom zu sehen versäumt; man wird aber dem feinen Sinne Rumohrs wohl trauen dürfen, wenn er (Italienische Forschungen I, 224) sagt, daß diese Darstellungen bereits einige Eigenheit des Geistes verraten, daß sie wirklich, da

selbst die Bekleidungen nicht selten ganz fränkisch, die Charaktere auffallend nördlich sind, großenteils der freien Erfindung oder doch der Umgestaltung des Künstlers angehören; daß wir offenbar berechtigt sind, diese Miniaturmalereien als eine Verjüngung italienischer Überlieferungen durch den frischeren Lebensmut des herrschenden Volkes zu betrachten. Damit ist ausgesprochen, daß schon in diesen frühen Versuchen der spezifische Charakterzug der deutschen Kunst, Individualisierung nämlich, sich in schwacher Andeutung geltend macht. Derselbe Zug möchte sich in den Kaiserbildnissen anderer Miniaturwerke aus der karolingischen Zeit nachweisen lassen (Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei I, Seite 19), und noch im zehnten Jahrhundert, da sich dieser Stil in die Zeit der sächsischen Kaiser erstreckt, mögen die Darstellungen des Sieges über die Ungarn, die Heinrich I. in seinem Palast zu Merseburg ausführen ließ, und welche den Zeitgenossen mehr Wirklichkeit als Malerei schienen, dieses nordisch individualisierenden Charakters nicht völlig ermangelt haben.

Unter den weiteren sächsischen Kaisern wurde dieser unentfaltete Keim durch Eindringen der byzantinischen Starrheit, welche inzwischen in ihrem eigentlichen Charakter sich befestigt hatte, wieder unterdrückt. Nicht unmittelbar trat sie ein, sondern es gieng ihr eine eigentümlich phantastisch verworrene, die organische Form in Knäuel und Arabesken verziehende Darstellungsart voran, worin wir vielleicht die Ausartung eben jener frühe hervortretenden Neigung zur Charakteristik erkennen dürfen. In Kürze deutet der Verfasser diesen Übergang an und erwähnt noch, wie im zwölften Jahrhundert die ersten Spuren von Belebung des völlig eingedrungenen byzantinischen Typus sichtbar werden. Beispiele, wie den hortus deliciarum und anderes, gibt er auch hier nicht und schließt hiemit seine offenbar zu flüchtige Übersicht über diese Periode.

Mit der zehnten Vorlesung fängt nun die Einleitung zur zweiten Hauptperiode an, deren allzu große, viel zu sehr verzögernde Länge ich früher teils aus anderen Antizipationen, teils namentlich aus der zu großen Ausdehnung der ganzen Periode erklärt habe. Zuerst schildert der Verfasser, wie sich der Kreis der G e g e n s t ä n d e in dieser Periode erweiterte. Hier muß nun das Auge in einem ungeheuer weiten Blicke von der Ausdehnung des christlichen Olymps

zur reichsten Benutzung der Momente aus der Lebensgeschichte des Erlösers und sofort zum ganzen Legendenkreise fortschweifen bis in jene späten Zeiten, wo die klassische Mythologie, dann die Landschaft, das Tier- und Menschenleben in die Malerei aufgenommen wurde, da doch das Hereinziehen der antiken Sinnlichkeit und des Weltlebens den Eintritt eines spezifisch neuen Geistes bezeichnet. Die veränderte Darstellungsweise, wodurch sich diese Periode von der ersten unterscheidet, setzt der Verfasser darein, daß nun mit stets erweiterten Mitteln jeder Inhalt in den wirklichen Naturformen und Farben der menschlichen Gestalt und der sonstigen Außendinge sichtbar gemacht, und so der Beschauer mit Überwindung aller typisch gewordenen Abstraktionen der Gestalt und konventionellen Färbungen mitten in das volle Dasein des innern und äußern Menschen und der Natur durch das Kunstwerk hineinversetzt wird. Dies ist darum eine unsichere Bestimmung, weil es von der Zeit bis zur Reformation nur mit bedeutenden Einschränkungen von der deutschen Malerei ausgesagt werden kann. Hätte der Verfasser seine Periode mit jener scharf abgegrenzt, so hätte er fester und schärfer charakterisieren können, und diese Charakteristik hätte wohl lauten müssen: der Fortschritt ist ein doppelter: es dringt die subjektive Beseelung der Gestalt in die Tiefen des Ausdrucks ein, es zieht die objektive Ausbreitung den Glanz der umgebenden Außenwelt mit der gründlichsten Liebe herbei, aber die Mitte dieser beiden Extreme, die Rundung und der Fluß der menschlichen Gestalt, wie sie als entsprechendes Organ das innere Leben mit dem Äußern vermitteln soll, bleibt (in Deutschland) noch aus. So gewinnt man schärfere Bestimmungen, wenn man engere Linien zieht.

Da der Verfasser diese so ungleich weiter gezogen hat, so muß er hier nicht nur vom Katholizismus, sondern bereits vom Protestantismus als der zugrunde liegenden Weltanschauung reden. Wenn er von jenem sagt, daß er durch seine stellvertretenden Vermittlungen ein volles Diesseits habe, das in steter Versöhnung mit Gott bleibe, so hätte mit einigem Akzent hinzugesetzt werden müssen, daß diese Versöhnung durch sinnliche Phantasmen erkauft ist, welche sich als ein Nebel auf die Welt und Natur legen, durch dessen Zerstreuung dem Protestantismus erst diese in ihrer Wahrheit und Freiheit aufgeht. Den Übergang zu dieser neuen Welt markiert

der Verfasser zu wenig durch die Bemerkung, daß der Protestantismus die religiösen Gegenstände nur dem innern Glauben, Denken und Gemüt übergeben habe, und nun dafür das andächtige Malerauge sich an dem Reichtum der allbelebten Natur und dem bunten Treiben der Menschenwelt erbaue. Er nennt, infolge seiner Verwischung des Gegensatzes dieser Epochen, auch diese weltliche Malerei noch christlich. Man sollte diesen Ausdruck auf die weltliche Malerei anzuwenden vermeiden, sonst verliert der jetzige Kampf zwischen Nazarenern und menschlich freien Künstlern seine Losungswörter. Daß die rein weltliche Kunst an wahrer Idealität nicht nur nicht unter, sondern wahrhaft über der sogenannten christlichen steht, bleibt dem Verfasser darum natürlich unbestritten, und er hat diese Wahrheit durch mehrere lebhafte und schlagende Stellen in Schutz genommen.

Neben der allgemeinen Grundlage der religiösen Weltanschauung ist nun der Zustand der Wirklichkeit als Bildungsstätte der Kunst, als Stoff, woraus sie ihre Nahrung, ihre Anschauungen zieht, von größter Wichtigkeit. Die Bildungsstätten der Völker sind auch die Pflanzschulen der Kunst, und in diesem Sinne betrachtet nun der Verfasser die Klöster, das Rittertum, die Städte.

Die Klöster konnten nur sehr mittelbar der Kunst förderlich sein. Die Askese, sagt der Verfasser sehr wahr, entspricht nicht dieser zweiten, sondern der ersten Periode; und, hätte er hinzusetzen können, gerade was auch in dieser noch mangelhaft ist, das ist mönchisch. In die höchste Bewunderung mittelalterlicher, insbesondere deutscher Malerei zieht sich nach meinem Gefühle ein Widerwille gegen mönchischen Weihrauch- und Modergeruch. Die großen Italiener, die schon an der Grenze des Mittelalters diesen Geruch überwanden, bestätigen nur, was in diesem Zusammenhange sehr beherzigenswert ausgesprochen wird, daß selbst für religiöse Stoffe das Leben in der bewegten Wirklichkeit allein zu voller Schönheit und lebendiger Kunst führt, daß das Vorwärtsschreiten der Malerei als eine stetige Entfernung von klösterlicher Dumpfheit und weltabsagender Weihe zu betrachten ist. Es versteht sich, daß dies nicht nur vom wirklichen Klosterleben, sondern überhaupt von dem klösterlichen Sinne gilt, und unser Verfasser wagt hier das rechte Wort, was freilich zu einer nicht geringen Berichtigung des berühmten Satzes von dem Bunde zwischen Kunst und Religion dient: „die freie Kunst kann

nur mit dem Sinken ihrer religiösen Interessen steigen. Ihr Zweck ist auch in heiligen Stoffen nicht die Religion als solche, sondern die geistdurchatmete Sinnengestalt, nicht die Erhebung zu Gott, sondern das Hineinziehen seines tiefsten Geistes in die Formen und Begebnisse, Charaktere und Handlungen der Wirklichkeit, und das gemäße Verweben beider.“ Übrigens wird die sonstige Förderung, welche die Kunst aus den Klöstern zog, nicht in Abrede gestellt: Stoffe, d. h. Vorbilder darzustellender Heiligung, malerische Trachten, reiche Kultusszenen, Architektur, Legenden, deren Tradition vorzüglich an die Klöster sich knüpfte, und endlich vor allem, was ich im Buche nicht gesagt finde, — Aufträge.

Sehr wohl durchdacht und lesenswert ist der Inhalt der elften Vorlesung, worin auseinandergesetzt wird, warum das Rittertum für die Malerei weder förderlich, noch ein Gegenstand sein konnte. Sie ist eine nationale und demokratische Kunst, welche mit einer geschlossenen aristokratischen Korporation blutwenig zu tun hat, die, von bodenlosen Illusionen begeistert, in aller Welt herumzieht und nirgends zu Hause ist. Diese Illusionswelt ist nur ein Stoff für die Poesie.

Als spezieller Grund für die geringe Einwirkung dieser zwei Institute auf die Malerei wird im Anfang der zwölften Vorlesung (die Einteilung in Vorlesungen zerschneidet auch hier sehr unpassend den Zusammenhang) in Beziehung auf Italien die Wichtigkeit der klassischen Studien angegeben, deren Einfluß auf die Kunst weder von den Klöstern, die sich zwar mit den Handschriften der Klassiker beschäftigten, aber die Welt, die aus diesen spricht, nicht lieben konnten, noch vom Ritterstande, sondern nur von gebildeten Fürsten ausgehen konnte. In Deutschland tritt dieses Moment erst ungleich später in Wirkung. Dagegen zeigt sich hier frühe die Richtung, bürgerlich tüchtige Charaktere, die ehrenfesten Erscheinungen einer menschlich gediegenen Mitwelt in die religiösen Stoffe hineinzuziehen, und durch diesen Zug körniger, derber Individualisierung geht die deutsche Kunst von Hause aus dem Protestantismus entgegen, der für Deutschland das wurde, was für Italien ungleich unvollkommener die klassische Bildung war. Den Italienern gieng der Geist des Weltsinns und Realismus durch die antike Formenwelt, den Deutschen durch die innere Befreiung des Geistes auf.

Diese Erörterung führt den Verfasser von selbst zur Beleuchtung des dritten wichtigsten Bildungsortes der Kunst, der S t ä d t e. Das Städteleben, auch wie es in katholischen Ländern und Zeiten blühte, ist seinem innersten Wesen nach ein Zustand freier, objektiver Sittlichkeit, durch und durch antikatholisch, denn der Katholizismus hat kein Vaterland. Schon in der Epoche streng religiöser Kunst, noch mehr aber nach dem Entstehen der weltlichen waren nun die Städte die fruchtbarste Heimat der Kunst. In den Städten wurde, dies Moment hebt Hotho zuerst hervor, der Charakter weltlich durchgebildet in einer Weise, wie dies der Religion niemals möglich war. Das Leben und nicht der Tod bildet. Der Künstler wurde Mensch und sah Menschen. Ferner braucht die Kunst ihre Technik. In den Städten blüht Handwerk, Gewerbe, Luxus, die Not der Bedürfnisse wird in menschlich g e b i l d e t e r Weise befriedigt, der Reichtum erzeugt den offenen Sinn, das Unentbehrliche zum heiteren Genusse der Schönheit zu erheben; die Künstler gehören vorzugsweise dem dritten Stande an und werden in dieser tüchtigen Atmosphäre groß. In den Städten endlich blüht die Wissenschaft auf, die Universitäten kommen empor, hier wird mit anderem Gefühle für ihren inneren Wert als in den Klöstern die alte Literatur gepflegt, welche freilich in Deutschland später als in Italien, wo sie sich zudem mit der Anschauung der Antike vereinigt, umbildend auf die Kunst einwirkt. Da übrigens die Städte erst in der späteren Zeit des Mittelalters aufblühten, so beginnt die Zeit ihrer Wichtigkeit erst mit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, und sie dauert bis zur Mitte des siebzehnten. Dies ist eine Tatsache, welche der Verfasser gegen unsere Forderung, mit dem sechzehnten Jahrhundert (Quentin Massys, gestorben 1529, malt schon Genrebilder) eine neue Periode, die Periode der freien, weltlich-sittlichen Kunst, zu eröffnen, geltend machen könnte. Allein es ist offenbar durch den Umstand, daß eine wesentlich fördernde Form der Gemeinschaft, welche früher die Kunst in einer anderen Richtung pflegte, ebenso in einer veränderten Zeit auch einer neuen Kunst eine Heimat bietet, kein Grund gegeben, jene Einteilung aufzugeben, und die niederländischen Städte in ihrem republikanischen, demokratischen Geist waren doch etwas anderes als die deutschen, welche entweder katholisch blieben oder, wo sie die Reformation aufnahmen, zunächst nur noch wenige Kunstblüten trieben, die wir dem protestantischen

Geiste zuschreiben dürfen, wie z. B. Dürers Vier Apostel, dann aber den Kunstgeist in einen langen Schlummer versinken ließen.

In der dreizehnten Vorlesung werden noch bestimmter die einzelnen Vorteile genannt, welche für die Malerei aus dem Emporblühen der Städte erwuchsen; es wird zunächst vorzüglich der zweite der genannten Vorteile, die Gewerbstätigkeit in ihrer Gliederung, ihrem korporativen Zusammenhalt auf die Malerei angewendet und hervorgehoben, welche treffliche Grundlage die Ausbildung des nötigen Handgeschicks sie in der ununterbrochenen Kette zünftiger Überlieferung aller Handgriffe besaß. Der jetzige Künstler wird dagegen beklagt, dem der akademische Unterricht unmöglich diese praktische Erziehung ersetzen kann, der vielmehr zu immer neuem Tasten, Irregehen und Experimentieren verdammt ist. Damals gieng der Künstler zu einem Meister in die Schule, und lebendiges Nachbilden mit Sinn und Hand war die Art, wie er lernte. Genügt für weiterstrebende Anlagen die erste Schule, der früheste Meister nicht, so findet sich in nicht allzu großer Ferne eine andere Schule, ein anderer Meister, und so kann ein reiches Künstlerleben die gesonderten Vorzüge der Schulen zur reichsten Harmonie vereinigen. Als Beispiele dieser fortschreitenden Bereicherung und zusammenfassenden Kraft werden Raffael und Rubens genannt. Von jenem gilt dies im vollsten Sinne; von Rubens, dessen Größe ich nicht verkenne, scheint mir zuviel ausgesagt. Aus diesen Lebensschulen nun sind die Kunstwerke hervorgegangen, von denen wir Epigonen die akademischen Regeln abstrahieren. Es war „ein Verlauf, der von innen her durch die Natur der Sache unbewußt vorwärtsdrang", zuerst die Momente der Kunst in ihrer Trennung pflegte, dann durch die großen Genies vereinigte. Hier gilt es, was Kant sagt, daß das Genie die angeborene Gemütsanlage sei, wodurch die Natur der Kunst die Regel gibt. Dort war diese Natur, und wir haben, naturlos wie wir sind, die Kunstregel daraus gezogen. Das falsche Nachbilden, unverstandene Vermischen, die Nachahmung der Italiener durch die Niederländer, den Eklektizismus der Caracci hätte der Verfasser hier als ein, trotz jener Ursprünglichkeit der künstlerischen Kräfte eingedrungenes, aber im Verlaufe wieder überwundenes Übel nicht zu erwähnen gebraucht, wenn er seine Periode kürzer gezogen hätte. Es ist dies eben schon der Eintritt der Reflexion, welche das Moderne im strengen Gegen-

satze gegen das Mittelalterliche charakterisiert. Vom Mittelalter ist ungeteilt jene naturtreue nationale Begrenzung zu rühmen, welche der Verfasser nun in ihrem allgemeineren wohltätigen Einfluß auf die Kunst als Frucht dieses heimisch beschlossenen Städtelebens ausspricht und als deren Beleg er die wichtigsten italienischen, deutschen, niederländischen Städte anführt. Von da wendet er sich zu der trefflichen Veranschaulichung der gesamten Gunst der Umgebung, worin die alten Meister erwuchsen, die wir in einem früheren Zusammenhang heraufgehoben haben. Sie füllt die dreizehnte und vierzehnte Vorlesung. In die fünfzehnte, welche mit Voranstellung des Satzes, daß in dieser zweiten Periode das tätige Prinzip die Individualität großer Genies ist, während in der vorhergehenden der Typus die Individualität erdrückte, die verschiedenen Verhältnisse durchgeht, welche zwischen Meistern, Schülern und Nachahmern, zwischen Erfindung und Überlieferung, neuer Schöpfung und treuer Festhaltung des oben gerühmten treu abgeschlossenen National- und Lokalcharakters usw. stattfanden, will ich mich nicht weiter einlassen, um nicht zu weitläufig zu werden.

Endlich in der sechzehnten Vorlesung erhalten wir den Grundriß der Einteilung dieser Periode. Man pflegt Perioden nach den Stufen einzuteilen, welche sie hinauf (oder hinab) zu steigen haben, bis ihr Ziel erreicht ist. Dies ist nun hier nicht möglich, weil das spätere sechzehnte Jahrhundert durch die Brabanter Schule, entschiedener das siebzehnte durch die holländische, sich ein ganz neues Ziel steckte, welches unmöglich als die Vollendung desjenigen angesehen werden kann, das im Anfang des sechzehnten als Gipfel der mittelalterlichen Malerei vor uns tritt, wiewohl die neue Richtung nach gewissen Seiten hin in dieser älteren Kunst allerdings vorbereitet liegt. Ich würde überhaupt auch hier ganz anders einteilen. Erste große Hauptperiode also, gemäß der obigen Erörterung, bis in die Anfänge des sechzehnten Jahrhunderts; die Periode, wie ich sie schon genannt habe, des transzendenten, kirchlich-religiösen Ideals. Erste Epoche: Zeit des altchristlichen Typus bis zum Ende des zwölften oder Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Zweite Epoche: Zeit des Übergangs zur Vollendung dieses Ideals. Diese hat drei Stufen. Erste Stufe: Leise Hebung des Kunstgefühls noch innerhalb des byzantinischen Stils, auf der

Grenzscheide des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts (Miniaturwerke, wie z. B. die Äneide des Veldecke, der Psalter Hermanns von Thüringen usw.). Zweite Stufe: tiefere Beseelung des starren Typus durch Lieblichkeit und sanfte Milde des Ausdrucks, Weichheit, Rundung der Formen, bestimmtere Anklänge von Individualität, höhere Farbenpracht; dreizehntes bis Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts (höchster Ausdruck in der alten Kölner Schule). Dritte Stufe: Übergang zur höchsten Blüte im fünfzehnten Jahrhundert (bedeutendste Ausbildung in der altflandrischen Schule, spätere Fortschritte der deutschen Schule vor Albrecht Dürer). Dritte Epoche: Höchste Kunstvollendung des mittelalterlichen Ideals (innerhalb der Grenzen des deutschen Kunstcharakters). Ende des fünfzehnten und erste Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts (höchster Ausdruck in Albrecht Dürer). Zweite Hauptperiode: Auflösung des mittelalterlichen Ideals und Anfänge der modernen Kunst durch Ausbildung der Genremalerei. Erste Epoche: Übergang zu dem modernen Ideal durch Vermittlung der venezianischen Schule. Heimat: die katholisch gebliebenen Niederlande; größter Meister: Rubens (große Verwandtschaft der spanischen Schule). Zweite Epoche: wirkliche Besitznahme von dem Boden der modernen Kunst, wiewohl nur in der untergeordneten Gattung des Genre, durch die Holländer. Blüte um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. Die lange Zeit vom Ende des siebzehnten bis zu den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts kann man als Verfall zur vorigen oder als matten Vorgang neuer Bestrebungen zur folgenden ziehen. Dritte Hauptperiode: die Kämpfe des in seiner höheren Verwirklichung begriffenen modernen Ideals, vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Aufgabe dieser Periode im Stoff: die Wirklichkeit in ihren höchsten, weltgeschichtlichen Momenten aufzufassen und so als höchsten Zweig das rein historische Gemälde zu schaffen, worin der Menschheit ihr innerer göttlicher Geist, den Völkern ihr eigenes großes Leben entgegentritt; das Genre mit dem Porträt und der Landschaft reihen sich als ehrenwerte, aber tiefer stehende Zweige an, deren Blüte in der vorhergehenden Periode nunmehr als große Vorstudie für diese betrachtet werden kann. Aufgabe in der Form: der germanische Geist soll die ihm bis dahin anhängende Härte und Roheit der Form ablegen und

den ideellen Stil ausbilden, ohne das nordische Prinzip der Individualität zu opfern. Erste Epoche: endlich nehmen die Deutschen das antike Formgefühl in sich auf, und zwar in seiner Reinheit, im ausgesprochenen Widerspruch gegen die theatralische Entstellung desselben durch die Franzosen. Winckelmann, Karstens, Wächter, Schick. Nun aber einseitige plastisch antikisierende Richtung. Zweite Epoche: Gegenstoß der Romantik, ihr Recht, ihr Extrem, ihr Wahnsinn. Dritte Epoche: Vermittlung beider Extreme ist das Ziel; große geschichtliche, insbesondere nationale Aufgaben sind bestimmt, den Stoff, die naturklare antike Anschauung, die Form abzugeben. Dies alles schwankt noch in unklaren Umrissen; der größte Genius dieser Stufe, Cornelius, irrt zwischen richtigen Blicken in dieses Ziel und zwischen verfehlten Rückgriffen in das transzendente Ideal.

Unser Verfasser muß natürlich andere Linien ziehen. Die byzantinische Zeit ist ausgeschlossen und in die erste Periode verwiesen. Er führt nun von dem Ende des zwölften bis zu dem des fünfzehnten Jahrhunderts die erste Epoche seiner zweiten Periode mit drei Abschnitten, von denen der erste bis zum Anfang oder der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts sich erstreckt und im wesentlichen das in sich begreift, was ich der zweiten Stufe der zweiten Epoche in der ersten Periode zugeteilt habe, der zweite die großen Vorbereitungen zur höchsten Stufe umfaßt, die sich in der porträtscharfen Charakteristik, der tiefen Innerlichkeit, der liebevollen Verbreitung über die Außenwelt konzentrieren, durch welche die altflandrische Schule sich auszeichnet, und mit dem fünfzehnten Jahrhundert sich schließt, der dritte die deutschen Schulen enthält, welche während der zweiten Hälfte des letzteren unter Einfluß der flandrischen bis an die Schwelle der höchsten Leistungen vordrangen. Die zweite Epoche enthält die Vollendung der mittelalterlichen Malerei im sechzehnten Jahrhundert. In ein so wesentlich neues Gebiet aber, wie die Malerei des siebzehnten (und achtzehnten) Jahrhunderts werden wir nun durch die untergeordnete Teilungslinie einer neuen Epoche, der dritten, eingeführt. In diese Epoche fällt also die belgische und die holländische Schule. Die belgische steht als vermittelnde Phase zwischen der letzten Blüte mittelalterlicher Kunst und der ersten Blüte des weltlichen, modernen, der holländischen nämlich, und ebenso zugleich

zwischen der italienischen und reiner germanischen (die Holländer sind bekanntlich mit weniger romanischem Blute gemischt, als die Belgier). Ihre Aufgabe bestimmt der Verfasser zunächst nach der formell künstlerischen Seite dahin, daß sie die anerkannten Meisterzüge der früheren Kunst schöpferisch verschmelzen sollte. Wenn man sich sogleich fragt, ob man von Rubens dies in vollem Sinne aussagen dürfe, welcher in seinem Stil zwar ein wunderbarer Zeichner, aber ein Zeichner von unedlen Formen ist und darin nichts weniger als die Reinheit der Florentiner und Raffaels in sich aufgenommen hat, so antwortet er mit einem Satze, den er hier zuerst andeutet, um ihn später auszuführen: es sei gerade etwas Skulpturartiges in der Malerei noch zu überwinden gewesen, es habe das spezifisch Malerische, wenn es sich vollenden sollte, ein Übergewicht über die Form behaupten müssen. Wir können dies im gegenwärtigen Zusammenhange vorderhand insoweit einräumen, als wir zugeben, daß die dramatische, leidenschaftliche Lebendigkeit und die Farbenglut des Rubens notwendig noch auf Kosten der reinen Formschönheit sich entwickeln mußte. Er hat die Kraft der Farbe von den Venezianern, die bekanntlich auch nicht völlig reine Zeichner waren, er hat die Raschheit des Affekts aus sich und seiner Zeit, und so ist er durch vorherrschende Ausbildung dieser Momente doppelt verhindert, die plastische Schönheit mit seinen übrigen Vorzügen zu vereinigen. Wichtiger aber für die Erklärung und Entschuldigung dieses Mangels ist ein positiver Grund, der freilich mit der Hervorhebung jener dramatischen Lebendigkeit schon angedeutet ist. Die Wirklichkeit ohne jede Illusion von Transzendenz soll erobert, soll dargestellt werden, wie sie von Sattheit sprudelnder Urkräfte geschwängert ist. Wird man auf dieser Bahn einmal länger vorwärtsgegangen sein, so ist auch Zeit, wieder an den plastischen Adel der Form zu denken; zunächst aber ist dazu nicht Muße und Stunde. Zugleich soll die neue Kunst wahrhaft national sein, mit Bewußtsein nämlich, nicht nur so, wie die Italiener ihre Typen zu Madonnen und Aposteln in Italien suchten. Da greift der Maler keck in seine Heimat, liebt sich sein derbes niederländisches Fleisch und stellt es selbst mit Opposition den reinen Formen eines jenseitigen Ideals entgegen. Durch diese Momente bahnte er, und dies versäumt der Verfasser nicht auszusprechen, dem eigentlichen Genre den Weg. Hiemit geht unser

Buch auf die Frage nach den Stoffen dieser Schule über. Hier ist nun durchaus wichtig, daß Rubens, wie die italienischen Eklektiker, noch die religiösen Gegenstände (nebst alter Mythologie und alter Geschichte) festhielt. Dies ist so wichtig, daß es der ganzen Charakteristik hätte vorangestellt werden sollen. Daneben, und dies ist gleich wichtig, vereinigt Rubens das Naturalistische, was als Stoff und Stil in Italien von einer der eklektischen entgegengesetzten Schule gepflegt wurde, mit den idealen Aufgaben und ist daher teils abwechselnd historischer (Mythen-) Maler und Genremaler, teils ist in seinem Stile der höhere Stil, den die idealen Stoffe fordern, und der derb individualisierende, den die genreartigen mit sich bringen, vereinigt; auf geniale Weise zwar, aber doch so, daß sich hiedurch das Bild einer Übergangsstufe vollendet, welcher eine volle Vereinigung dessen, was zusammengehört, des Stoffs und Stils nämlich, folgen sollte, eine Vereinigung, die erst eintreten konnte, wenn man das Ideale — (das transzendent Ideale nämlich, denn das real Ideale kannte man noch nicht) — ganz ausschied und genremäßige Stoffe genremäßig darstellte.

Dies erfolgte in der holländischen Schule. „Das weltliche Leben, und zwar nicht nur das vergangene der alten Götter und Helden, sondern das momentane und nächste wird zum alleinigen Gegenstande gemacht. Dies kann mit der nötigen Freiheit der gesamten Künstlerseele, ohne Zwiespalt mit dem kirchlichen Element, nur geschehen, nachdem die Reformation sich durch ein ganzes Volk durchgebildet hat und in alle Verhältnisse lebendig eingedrungen ist.“ Gewiß, und hiemit ist offenbar etwas absolut Neues eingetreten, so sehr es in aller früheren deutschen Malerei vorbereitet liegt; nur bei Rubens und seiner Schule tritt es schon so stark hervor, daß er in die neue Periode, welche hiedurch gefordert ist, herübergenommen werden muß. Auch verändert sich nun die ganze künstlerische Stellung. Die Holländer benutzen die ganze vorhergegangene Kunstpraxis, stellen sich aber national abgeschlossen auf sich und erscheinen nichts weniger denn als ergänzende Vermittler des Vorangegangenen; zugleich aber isolieren sich auch die einzelnen Meister, das durchgedrungene Prinzip der Individualisierung verwirklicht sich selbst in der Kunstausübung; jede spezifische Art, zu beobachten, aufzufassen, zu konzipieren fordert ihren eigenen Meister, und jeder

nimmt nur die bestimmte Seite der Natur, die er auffaßt, zum Vorbilde. Darauf darf man übrigens nicht meinen den Vorwurf bloßer Naturnachahmung begründen zu können, wovon unten mehr.

Soviel zunächst über die Einteilung des Verfassers. Über seine weitere Einteilung, wie sie sich zu der von uns vorgeschlagenen verhalte, können wir noch nichts berichten, da er sie nicht mitgeteilt hat.

Schon längst vermißten wir indessen eine nähere Bestimmung des deutschen (und niederländischen) Charakters (wir wollen weiterhin beides, wo nicht von den unterscheidenden Merkmalen die Rede ist, unter dem deutschen begriffen haben). Ich habe schon in der ersten Abteilung dieser Kritik gesagt, daß dies ein Punkt sei, der in der allgemeinen Einleitung notwendig erörtert werden müsse. Der Verfasser selbst hat in allen bisherigen Untersuchungen die deutsche Kunst immer mit der italienischen (auch der französischen und spanischen) zusammengehalten; was in der ersten Periode der deutschen Malerei diese, zwar noch wenig merkbar, von der italienischen und byzantinischen Verschiedenes hat, setzt, wenn es richtig hervorgehoben werden soll, schon einen allgemeinen Begriff von dem Spezifischen der deutschen Kunst voraus; die Periodeneinteilung ebenfalls; dennoch kommt der Verfasser erst in der siebzehnten Vorlesung auf den großen Gegensatz des italienischen und deutschen Kunstgeistes zu sprechen. Nur auf diesen, denn den ganzen Volkscharakter, abgesehen von der Kunst, berücksichtigt er auch hier nicht gründlicher. Den Hauptunterschied setzt er in die erfolgreiche Aufnahme des antiken Kunstprinzips bei den Italienern und der harmonischen Verschmelzung desselben mit der christlichen Innigkeit. „Die Plastik der Skulptur und die innige Andacht und schöne Seligkeit des Gemüts verschwistern sich zu neuer Gemeinschaft.“ „Inneres und Äußeres bleiben in freier Harmonie und wechselseitiger Durchdringung. Der geistige Ausdruck, die Tiefe des Gemüts, die reichere Bestimmtheit des Charakters machen sich durchweg zur Hauptsache, das Griechische aber liegt in der zugleich menschlichen Größe, Frohheit und Freiheit der Formen und Bewegungen, in der vollendet gegliederten Abrundung der Komposition, in dieser Verschmelzung der gesamten Seele mit der gesamten körperlichen Gestalt, in welcher das Herz nun für seinen Ausdruck zwar ein entsprechendes Organ findet, aber in christlichem Bedürfnis (?) dennoch wieder klar und durchsichtig für sich heraus-

blicken will" usw. Hätte der Verfasser diese Charakteristik mit einer Darstellung des italienischen Geistes überhaupt, wie er durch Natur und Temperament bestimmt ist, eröffnet, so hätte nichts zu der Vollständigkeit, wie weit sie hier erforderlich ist, gefehlt. Diese Darstellung hätte ihn veranlaßt, es aus tieferen historischen Gründen zu erklären, warum die Italiener, bei aller freien Schönheit der Grazie, doch vorzüglich religiöse Maler bleiben und am Schlusse der Blüte dieser Malerei zwar alte Mythologie und Geschichte (doch diese nicht historisch, sondern ebenfalls mythisch aufgefaßt) hereinziehen, im Genre aber sich nicht heimisch fühlen (die späteren Naturalisten bringen es nicht zum wahren Genre). Sie sind ein vorzugsweise katholisches Volk, das sich, wie ich oben schon sagte, ästhetisch, nicht geistig sittlich vom Mittelalter zu befreien wußte, ebendamit aber auch den Boden neuer, höherer ästhetischer Produktionen verlor. Den Überblick über die Geschichte der italienischen Malerei, den der Verfasser hierauf gibt, will ich um so weniger ins einzelne verfolgen, weil dies wieder eine der Verzögerungen ist, die man deshalb besonders empfindlich fühlt, weil ihr Inhalt, mit der Geschichte der deutschen Kunst als lehrreich begleitender Seitenblick in einen guten Fluß gebracht, sich um so vieles besser ausgenommen hätte. Nur im Vorübergehen will ich bemerken, daß nach meiner Überzeugung die letzte vorbereitende Höhe der umbrischen und der verwandten bolognesischen Schule, daß Pietro Perugino und Franc. Francia durchaus nicht in die Periode der höchsten Blüte, die mit Leonardo da Vinci durchbricht, hätten herübergenommen werden sollen, ferner, daß ich mich nicht damit einverstanden finden kann, wenn Tizians weltfreudiger Sinn mit einer schon oben beleuchteten Ungenauigkeit wahrhaft christlich genannt wird. Hätte der Verfasser das Wort strenger genommen, wie es einmal historisch festgestellt ist, so hätte er auch Tizian und die venezianische Schule zu Raffael nicht bloß in die Beziehung gesetzt, daß er diesen nach der Seite des spezifisch Malerischen unter jene stellt. Er hätte das Verklingen des mittelalterlichen Ideals, das sich bei den Venezianern ebenso mit dem Genre unrein vermischt wie bei Rubens, zu dem sie ja auch hinüberleiten, schärfer betont und von da einen Ausblick auf die tieferen Gründe des Verfalls der Kunst in Italien eröffnet, der mit Correggio, den er übrigens billig rühmt und dessen Inkarnat er äußerst fein und

wahr mit Tizians Fleischgebung vergleicht (316), und mit Michelangelo, den er auffallenderweise gar nicht erwähnt, so gewiß vorgebildet ist, als die Sentimentalität und Sinnenlust des ersteren, die Gewalt des letzteren überall an die Linie streifen, wo Nervenkitzel keineswegs so unschuldiger Art, wie Seite 318 gesagt wird, und Gewaltsamkeit ansetzen.

In der neunzehnten Vorlesung wird nun der Charakteristik der Italiener die der Deutschen und Niederländer entgegengestellt. Auch hier fehlt aber noch eine Charakteristik des Nationalcharakters überhaupt, wobei es dem Verfasser freistand, entweder zuerst die Niederländer unter den deutschen Charakter zu subsumieren und den Unterschied im Gemeinschaftlichen erst später hervorzuheben, wie er es in der zweiundzwanzigsten Vorlesung tut, oder hier schon beide zu trennen. Er hätte ohne Zweifel die deutsche Natur so bestimmen müssen: Geistestiefe, mit grober Form widerspruchsvoll vereinigt, und durch diese Bestimmung hätte er dasjenige begründet, was er ganz richtig von dem deutschen K u n st charakter sagt: daß sein Ziel nicht die Schönheit der freien Gestalt in ihrer leiblich untrennbaren Einheit mit dem gleich schönen Innern sei, sondern der Ausdruck der subjektiv sich vertiefenden Seele und des besondern Charakters in porträtartigen Formen. Von diesem Satze eilt er nur zu schnell zu der Begründung des andern Satzes weiter, daß die Deutschen ebendarum malerischer seien als die Italiener, und verzettelt die weitere Ausführung desselben in die Charakteristik der Hauptepochen deutscher und niederländischer Kunst, die er nun, zwar um sie von einer andern Seite zu beleuchten als bisher, aber doch zum Leidwesen aller Leser, welche sich billig fragen, ob denn hier der Einleitungen und Antizipationen gar kein Ende sein soll, abermals aufnimmt. Es wäre doch so sehr der Mühe wert, diesen Punkt ganz deutlich und überschaulich für sich abzuhandeln, da hierüber so viele Mißverständnisse walten. Er unterscheidet nämlich jetzt, entsprechend jenen Epochen, drei Sphären; die erste: rein deutsch ohne italienischen Einfluß, bis in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts; die zweite: freie Verarbeitung italienischer Einflüsse durch Rubens und seine Schüler; die dritte: die national holländische Malerei, die sich aus der Nachahmung der Italiener völlig herausgearbeitet hat. Indem er die erste dieser Sphären charakterisiert, findet nun erst die obige Be-

stimmung des deutschen Kunstcharakters gerade darum ihre weitere Ausführung, weil hier die Deutschen mit den Italienern, was die Stoffe betrifft, auf demselben Boden stehen. Je mehr die Deutschen die tiefste Konzentriertheit des andächtigen Gemüts auszudrücken suchten, desto weniger konnten sie sich zugleich um die vollendete Schönheit der äußeren Formen bemühen. Diese wird nämlich um so stärker sein, je mehr sie den ganzen Menschen durchdringt; und um dies zu zeigen, darf nicht, wie es scheinen könnte, seine ganze Persönlichkeit ohne Bruch in der erhöhten Innigkeit des Geistes aufgehen, sondern man muß ihm ansehen, daß er in anderweitige Sphären als Handwerker, Bürger, Ritter, Familienvater usw. fest eingewurzelt ist, und wenn nun die Züge, die ihm von dieser Seite scharf aufgeprägt sind, dennoch in den allgemeinen Grundzug des andächtigen Herzens zusammenstimmen, dann erst ist die tiefste Versöhnung zum Ausdruck gekommen. Die Italiener sind gerade zu der Zeit, wo es ihnen vor allem um christlichen Ausdruck zu tun ist, in der Charakteristik ebenfalls noch herb, wiewohl bei weitem nicht so gediegen porträtscharf wie die Deutschen; je mehr ihre Malerei zur freien, raffaelischen Grazie vorwärtsschreitet, desto mehr verliert sie an solchen körnig-gedrungenen Zügen der ins Leben fest eingewachsenen Persönlichkeit. Wir können nun von den Deutschen sagen: sie sind groß in der Darstellung zweier Extreme, welche die Malerei zu vereinigen hat, Tiefe des Ausdrucks und scharf markierte Individualität; die Versöhnung dieser beiden Extreme fehlt zwar keineswegs, man kann sie sogar im oben angegebenen Sinne vollkommen nennen; aber man vergesse nicht, daß das erste Moment, die Tiefe des Ausdrucks, spezifisch in dem Sinne des religiösen Ausdrucks zu nehmen ist. Die Religion nun durchdringt zwar, wo sie lebendig ist, den innersten Menschen, aber sie ist an sich noch eine abstrakte Form der geistigen Bildung, sie muß sich erst in das auflösen, was wir im tiefsten und weitesten Sinne Humanität nennen, dann erst vermag der Mensch alle seine Bestrebungen und Tätigkeiten durch Beziehung auf das Allgemeine und Unendliche in eine runde Persönlichkeit zu verschmelzen. Dieses Band fehlt in der deutschen Kunstweise. Diese ehrbar beschränkten Bürger, Ratsherrn, Kaufleute, Ritter usw. sind *jetzt*, wie sie hier im Gemälde vor uns stehen, ganz Andacht, Demut; morgen aber werden sie wieder trotzig, grob,

borniert, langweilig usw. sein, dies sehen wir ihnen an. Sie sind fromm, aber nicht gebildet, nicht aufgeweicht, aufgelockert von Humanität; daher haben sie auch nicht gelernt, ihre Glieder frei, gewandt, anmutig zu gebrauchen, denn dies lehrt nicht die Religion, sondern die in Bildung, freie Sittlichkeit aufgelöste Religion. Die Italiener aber sind von Natur schon gebildeter als wir; die Persönlichkeit ist nicht so tief, aber auch nicht so spröd und hart, daher haben ihre Kunstwerke auch zum Ausdruck der Andacht zugleich den der Humanität, der schönen Menschlichkeit, des Bildungstalents. Von diesem Punkte aus dürfte der Verfasser immerhin die Schwächen der deutschen Malerei stärker, als dies Seite 333 geschehen ist, beleuchten. Sie ist nichts weniger als naturalistisch in ihrem Prinzip, aber sie fällt oft genug ins Naturalistische herab, wird gemein, platt, hausknechtsmäßig. Denn gelingt es nur einmal nicht, diese knorrigen Formen durch Adel der Andacht zu idealisieren, so bleibt das Phlegma, die Beschränktheit, die Schwerfälligkeit, Grobheit, wir sehen das Volk, wo ein Mensch vom tiefsten Werte äußerlich wie ein Grobschmied erscheint und sich benimmt; es bleibt die Timidität, die aus Gesetzesgeist kein Glied zu rühren wagt, es bleibt die öllos knarrende Hölzernheit, die reine Steifleinwand. Daß die Körperformen zwar Beine, Sehnen, Muskel haben, aber das vermittelnde Fett, was die Übergabe abrundet, rein vergessen scheint, ist nur ein natürlicher weiterer Ausdruck dieses Charakters.

Zu der porträtscharfen Charakteristik der deutschen Malerei gehört ihr liebevolles Einleben in die äußeren landschaftlichen und künstlichen Umgebungen des Menschen. Der Geist, der jenen tiefen Widerspruch in sich trägt, ist durch seinen Bruch sentimental auf die Natur bezogen, haust sich zugleich winterlich warm in die häusliche Umgebung ein, legt Gemüt in jedes Geräte und jeden Grashalm, putzt sich um so viel reicher, je weniger plastisch schön, und weiß überhaupt auch das leblose Einzelne zu schätzen und gelten zu lassen. Hotho versäumt nicht, dieses gemütvolle Sichtbarmachen der umgebenden Außenwelt ebenfalls hervorzuheben.

Wir haben ihn aber unterbrochen, da er eben im Begriff war, zu beweisen, daß gerade durch diese Eigenschaften die deutsche Malerei spezifisch malerischer sei als die italienische. Er beschränkt dies allerdings durch einen Zusatz mehr auf die niederländische; und dies

ist wichtig, da die Zeichnung der Niederländer mit ihren Gegenständen nicht im Widerspruch steht, wie die der früheren Deutschen, welche ideale Gegenstände ohne idealen Schwung der Formen zeichnen. Die Formen der Niederländer sind so, wie die Sache es verlangt, und hier kann man denn freilich sagen, daß in dem Grade, in welchem die Kunst nicht den schönen Formen nachgieng, die Malerei durch Pflege des Kolorits, Ausbreitung über die versteckten malerischen Reize der gesamten, wenn auch in Formen unschönen Wirklichkeit, durch porträtscharfe Partikularisierung gewann. Von der früheren deutschen Malerei gilt dies nur so weit, als die Ausbildung dieser Momente samt der, ebenfalls vorzüglich in den Wirkungen der Farbe begründeten, tiefen Innigkeit des Ausdrucks nicht eben jenes Zurückbleiben des Formgefühls mit sich brachte, das man h i e r , bei den erhabenen Gegenständen der r e l i g i ö s e n Malerei, um jener Vorzüge willen nicht, auch nicht vom malerischen Standpunkte rechtfertigen kann. Schließlich wird man diesen Punkt so bestimmen können: die Malerei verlangt allerdings nicht plastische Schönheit der einzelnen Gestalt; im Genrebild deswegen nicht, weil hier überhaupt niedrige Naturen auftreten dürfen, deren Behaglichkeit oder Possierlichkeit in ihrer Art, verbunden mit der Wirkung der Umgebungen, der Handlung, der Farbeneffekte, eine andere Art von Idealität in das Gemälde bringt; im mythischen und historischen Bilde deswegen nicht, weil die Malerei mehr Figuren zu mehr Handlung verbinden kann als die Plastik, daher die Unschönheit der einzelnen Gestalt durch die Schönheit anderer, durch die Gesamtwirkung der Komposition, durch das Mitspielen der Umgebungen ersetzen kann, weil ferner auch die einzelne Gestalt für sich, wenngleich mehr charaktervoll als schön, eben durch Charakter die geringere Schönheit ersetzt. Wenn aber die Schönheit der Gestalt nicht um dieser anderweitigen Wirkungen willen absichtlich, sondern aus Ungeschicklichkeit, oder überhaupt aus Mangel an Formsinn vernachlässigt wird, wie bei den Deutschen, so ist dies ein Vorwurf auch gegen den Maler, denn die Plastik der Form bleibt immer zwar ein aufgehobenes, aber wesentliches Moment in der Malerei. Man wird dann die Sache historisch wenden müssen und nur so viel sagen dürfen: wie in menschlichen Dingen überhaupt Vorzüge sich trennen, welche zusammengehören, so ist da, wo das ganze Streben nach der Spitze der

malerischen Wirkung hindrang, das Zurückbleiben der Formschönheit begreiflich und erklärlich, und umgekehrt; das Wahre und Höchste aber wäre, das eine tun und das andere nicht lassen, und dahin streben die Deutschen jetzt. Bedürfen nun die Niederländer nicht derselben Entschuldigung wie die früheren Deutschen, weil sie die Formen, die das Genrebild braucht, auch richtig zeichneten, so erhoben sie sich doch, weil sie für höhere Form keinen Sinn hatten, weder zu jenem höheren Genre, wie es Robert ausgebildet hat, noch über das Genre zu dem historischen Kunstwerke, zwei Gattungen, welche durchaus neben minder schönen Gestalten, die unter andern vorkommen dürfen, auch wahrhaft schöne fordern. Hiemit ist, versteht sich, noch lange kein sogenanntes Ideal in der Weise des R. Mengs gemeint; die reinste Schönheit malerischer Zeichnung nimmt immer noch der individuell vom Kanon der Gattungsschönheit abweichenden Züge unendlich mehr auf, als es die Plastik darf, wie sie von den Idealisten mit Verkennung des Unterschieds beider Künste zum Gesetz in der Malerei erhoben wurde. Es ist eine gewisse quaternio terminorum in der Beweisführung des Verfassers. Er beweist, daß die Malerei das sogenannte Ideal der Formschönheit abweist; damit hat er aber noch nicht bewiesen, daß eine zwar ungleich partikulärer charakterisierende, aber doch ebenfalls schwungvoll hohe Formschönheit, wie sie die Deutschen und Niederländer bis auf die neuere Zeit nicht kannten, allerdings auch von ihr gefordert wird. Der „porträtartige Grundzug, der überhaupt die gesamte Malerei von der Skultpur unterscheidet", ist mit Großheit der Form vollkommen vereinbar. Raffaels Sixtina wäre noch lange keine griechische Göttin und ist doch eine absolut erhabene Erscheinung in allen ihren Formen.

Die zweite Hauptsphäre, die der Verfasser nun also feststellt, ist die freie Verarbeitung klassischer und italienischer Einwirkungen durch Rubens und van Dyck. Diese Verarbeitung war wesentlich eine Verschmelzung nationaler Vorzüge mit den vom Ausland überlieferten Fortschritten und Vollkommenheiten. Erinnert man nun dagegen abermals, was schon oben ausgesprochen wurde, daß Rubens zwar Wärme, Saft, Offenheit des Sinns, Leben, Freiheit, Farbenpracht, anatomisches Verständnis usw., aber keineswegs Schönheit der Formen von den Italienern aufnahm, so antwortet der Verfasser

abermals, daß jene spezifisch malerischen Mittel mit der idealen Körperform nicht vereinbar seien, oder richtiger, er benutzt jetzt jene Einwendung eben als Beweis für diesen Satz. Ich für meinen Teil gestehe, daß ich an dem großen Rubens, so wie er nun einmal ist und uns die überstarke Fettbildung seiner Gestalten mit in Kauf gibt, zwar nicht mäkeln will, daß ich ihn aber nie als Kanon aufstellen möchte, um diesen Widerspruch zwischen der Form und den übrigen malerischen Kräften zu rechtfertigen.

Die zwanzigste Vorlesung ist nun der dritten Sphäre, der rein nationalen, in Stoffen ganz weltlichen, wesentlich durch die Reformation bedingten holländischen Genremalerei gewidmet, die einundzwanzigste spricht von der Poesie ihrer Farbe; eine neue große Reihe von Antizipationen, welche zu ermüdenden Wiederholungen führen werden, zugleich aber voll der trefflichsten Bemerkungen. Der Verfasser nimmt von der Religion den Ausgang, er tut dar, wovon er schon mehr als einmal gesprochen hat, daß die Kunst nicht auf das ausdrücklich Religiöse, wie bei den katholischen romanischen Völkern, beschränkt bleiben durfte und mußte, und beweist, daß die neue, bisher nur im Keime berührte Aufgabe, die provinzielle Landschaft und das vorhandene Leben des Tages auszubeuten, ebensoviel Genialität forderte als die früheren großen Stoffe. Je dürftiger an sich diese Stoffe scheinen, je weniger Größe sie dem Künstler entgegenbringen, gerade desto mehr Vertiefung und innere Poesie bedarf es von seiner Seite. Das Partikulärste und Einzelnste ist jetzt in der Malerei berechtigt, sie läßt ihre Sonne scheinen auch über die Häßlichen und Niedrigen, man muß nicht mehr schön sein, um gemalt zu werden, da gilt kein idealer Gattungstypus, kein konventionelles Idealisieren mehr; desto tiefer muß die Konzeption, desto größer die praktische Meisterschaft sein, desto feiner die Belauschung jener feinen, unbemerkten Züge, die dem Kahlen und Wilden in der Landschaft, dem Beschränkten in der Menschenwelt Seele, Wärme, Traulichkeit, Physiognomie geben. Und nun wird die Nationalität der Holländer, wie sie durch Wohnsitz und Geschichte bestimmt ist, warm und liebevoll geschildert; schon Hegel hat bekanntlich in seiner Ästhetik mit besonderer Neigung zu dem Spiegel der holländischen Malerei dieses sein Original gehalten. Die Schätzung des Einzelnen und selbst des Kleinsten, die Behäbigkeit, Wohligkeit, Lustigkeit, welche die Frucht

des schwer erworbenen, reinlichen Besitzes, der blutig erkämpften bürgerlichen und religiösen Freiheit ist, blickt mit Lust in ihre eigene Welt hinein. „Aus dieser lebendigen Wechselrede, aus diesem stummen, aber innigen Dialog entspringen die selber freien, innigen, liebevollen, treuen Kunstwerke dieser Stufe."

Die Malerei nimmt nun in der Weise ihrer Konzeption allerdings den umgekehrten Weg, verglichen mit der historischen. Diese geht von der inneren Anschauung aus und ergreift für sie große Formen, die sie in der Wirklichkeit findet, aber erst reinigt und erhöht. Jene Genremaler dagegen sind im eigentlichen Sinne Porträtmaler in jedem Felde. Man darf dies ja nicht mit gemeiner Kopie der Natur verwechseln; idealisieren muß auch der Porträtmaler. Die wesentliche subjektive Zutat besteht hier schon in der Beschränkung auf einen eng geschlossenen Kreis von Objekten. Wer das Leben porträtiert, der muß sich sein begrenztes Segment herausnehmen, denn das Leben ist unermeßlich, jeder kleinste Kreisausschnitt unerschöpflich. Diese Begrenzung ist eine Haupttugend der Holländer. Jeder sammelt „im kleinsten Punkte die höchste Kraft", der eine bleibt bei Blumen, der andere bei Tieren, der dritte bei Bauernschenken usw. Das Wichtigere aber, was das subjektive Talent hinzubringt, ist eine direkte positive Kraft: die Kraft, zu f i n d e n , was die Natur unabsichtlich beherrscht, die Silberblicke zu belauschen, zu sammeln, vom nicht Hinzugehörigen zu läutern und dann erst durch die Meisterschaft der Ausführung die Natur als eine zweite, von der Künstlerseele durchdrungene Natur hinzustellen.

„Wo die Form nicht adelt, muß das Kolorit adeln", sagt der Verfasser Seite 364; und daß nun die idealisierende Kraft der Holländer in der Spitze der Farbenwirkung, in dieser Magie, dieser Farbenmusik sich konzentriere, führt er in der einundzwanzigsten Vorlesung aus. Hier ist der Verfasser mit seinem warmen Auge ganz auf seinem Gebiet, und man hört ihm mit Genuß zu, wenn er mit Worten malt, wie hier alles ineinander scheint, reflektiert, blitzt, dämmert und die innerste Naturbestimmtheit jedes Dings in der Farbe gefühlt wird, wie die ödeste Landschaft durch ein Morgenlicht, durch Sonnenstrahlen, die im Nebel schleichen, wie ein Kornfeld durch sein braunes, warm beleuchtetes Gold die seelenvollste Stimmung in sich aufnimmt. Wer in der Nähe etwas von diesen Zauber-

wirkungen sehen will, den verweise ich an das kleine Bild von Ruisdael in der Leuchtenbergischen Galerie zu München: eine ganz unscheinbare Wiesenfläche mit etwas Hecke und ein paar Windmühlen. Ein Weg zieht sich nach der Stadt Harlem, die man im Hintergrund schwach erblickt. Ein dicker nebliger Himmel hängt hoch wie ein schweres Tuch über dieser fahlen Einsamkeit. Ein paar Sonnenstrahlen arbeiten sich matt durch diese Nebeldecke und werfen gebrochene Blicke auf die weite Fläche. Welches Gefühl liegt in dieser Perle der Landschaftsmalerei! In dieser Öde welche Heimlichkeit, in dieser Trübe welche Wärme, in dieser Melancholie welche friedliche Behaglichkeit! Danach kann man am Golf von Neapel ein Heimweh bekommen.

Ebenso wird bei einem Brouwer, Ostade, Teniers „die stockige, dumpfige Atmosphäre einer Trinkhöhle voll Tabaksqualm zu einem Wunderreich", ebenso „trägt Rembrandt die bäurischen Formen und Physiognomien in eine solche Zaubersphäre herüber, daß seine Gebilde uns Märchenträume bedünken könnten, wenn wir sie nicht zugleich doppelt als Märchen anstaunen müßten, die das poetisch wachste Studium der Natur zu ihrem Quellpunkt haben."

Diese Poesie der Farbe steht, so könnte es scheinen, mit der Gemeinheit der Gegenstände in Widerspruch. Allein diese Gemeinheit ist durch die in sie gelegte K o m i k, durch die Wichtigkeit, die das Kleine sich gibt, wieder aufgehoben, und gerade die Magie der Farbe erhöht diesen Widerspruch, in welchem eben die poetische Wirkung, die Idealität liegt. Es ist der gesunde H u m o r der Holländer, durch dessen Darstellung der Verfasser sein Bild vollendet, den er gegen arme Moralisten in Schutz nimmt und in seiner Harmlosigkeit verteidigt, als gesundes Gegengift gegen die kränkliche Rührbarkeit der Gegenwart empfiehlt und von dem falschen Humor unserer Kunst wohl unterscheidet. Die betrunkenen Bauern jener Trinkstuben, die Schreier, Raufer, Marktschreier sind in aller Albernheit und momentanen Ausartung innerlich gute und harmlose Menschen. Der bissige Geifer der Schnapslumpen, der verbissenen Subjekte in so manchen modernen Genrebildern dagegen ist widrig und fällt unter die Polizei der Moral.

Nun kommen wir endlich bei der letzten Vorlesung dieser langen Einleitung an, der zweiundzwanzigsten. Für diese hat sich der Ver-

fasser eine Erörterung vorbehalten, welche, wie ich dies schon oben ausgesprochen, den Ausgangspunkt der vorhergehenden Darstellung hätte bilden sollen; die Vergleichung der Völkercharaktere auf der Grundlage ihrer näheren natürlichen und geistigen Bestimmtheit. Denn früher hat er dies, wie wir sahen, immer versäumt und nur vom Kunstcharakter gesprochen. Er hat die Manier, auf einen Punkt immer wieder zurückzukommen, ihn in einem neuen Zusammenhange neu zu bestimmen, und stürzt so sich in unendliche Wiederholungen, den Leser in Ermüdung und Verwirrung. Er überfliegt jetzt mit einem Blicke den geographischen Gang der Malerei in Deutschland und den Niederlanden, er zeigt, wie die Deutschen an Dauer und Intensität der Blüte ihrer Malerei offenbar hinter den Niederländern zurückstehen. Er will dies daraus erklären, daß der germanische Geist erst der Berührung mit dem romanischen Elemente bedarf, um sein Kunsttalent reicher zu entwickeln, wie dies bei den Niederländern der Fall war. Indem er sich nun dazu anschickt, stellt er die Behauptung auf, daß die romanischen Völker überhaupt mehr Talent zur Malerei haben als die Deutschen. Ohne uns vorerst durch den Widerspruch dieser Behauptung mit der früheren, daß die germanische Malerei spezifisch malerischer sei als die romanische, stören zu lassen, da ihn der Verfasser selbst kennt und nachher zu lösen sucht, müssen wir hören, wie er sie beweist. Die Malerei, sagt er, setzt einen viel tieferen Bruch des Subjekts mit der Welt, eine viel tiefere Trennung der vorhandenen Wirklichkeit und des subjektiven Empfindens und Anschauens voraus als die anderen bildenden Künste. Ohne Abrede; der Maler muß die Welt in tieferer Beseelung darstellen, daher von ihr schärfer zurückgetreten sein, um den Drang zu fühlen, die in diesem Bruch verlorene Einheit durch Hineinfühlen seiner in sich vertieften Seele in die Natur wiederherzustellen. Was folgt daraus? Daß die Deutschen mehr malerischen Geist haben, so wird alle Welt antworten. Denn die Deutschen sind ja das Volk, das diesen Bruch am tiefsten in sich trägt, sind das subjektivste Volk, sind ebendaher Protestanten geworden, haben als Protestanten erst die Form der Bildung geschaffen, welche durch ihre Geistigkeit sich negativ zur Natur und dem äußeren Geschehen verhält und diese Negation nur durch die tiefe Arbeit des Subjekts wieder aufhebt, das im Denken durch den Begriff, in der Empfindung durch die

Sentimentalität (im großen, nicht tadelnden Sinne des Worts) und durch den Humor das Subjekt mit dem Objekt wieder versöhnt. Wie antwortet aber der Verfasser? Es folgt, daß die romanischen Völker mehr malerisches Talent haben. Warum? Vor allem wegen ihres Katholizismus; „denn der katholische Kultus beruht auf dieser dauernden Trennung, die sich umfassender noch in dem gesamten Bezug des Subjekts zur geistlichen Autorität wiederholt.“ Ich habe bisher gemeint, der Katholizismus sei noch zur Hälfte Naturreligion, verhalte sich ebendarum harm- und bruchloser zur Objektivität als der Protestantismus, wisse den ungleich oberflächlicheren Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt durch seinen sinnlichen Gottesdienst, durch seine sinnliche Bevormundung der unmündigen, tiefer in die Natur noch versenkten Subjektivität leichter zu lösen, ebendaher sei die Stimmung katholischer Völker der Kunst und insbesondere auch der Malerei zwar günstiger als der Protestantismus, aber doch ihre Malerei weniger malerisch als die Malerei des von Anfang an zum Protestantismus berufenen deutschen Volks. Damit wären w i r — ich und wahrscheinlich der Leser — unmittelbar bei einem Satze wieder angekommen, den der Verfasser oben aufstellt, nun aber als einen Widerspruch mit d i e s e m Satze erkennen und diesen Widerspruch wieder zu lösen suchen muß. Zu den soeben zitierten Worten setzt er dann hinzu: „wenn diese und anderweitige Gegensätze nicht schon im Leben selbst ihre letzte Erledigung finden, dann erst regen sie im innersten Grunde der Seele die künstlerische Tätigkeit auf, um durch ein höheres Schaffen zu leisten, was das sonstige Dasein versagen muß.“ Ich sage umgekehrt: wo diese und anderweitige Gegensätze im Leben schon (wie im Innern des Gemüts) eine so leichte Erledigung finden, da ist von selbst die Blüte der Kunst gegeben, denn diese gehört, verglichen mit den schweren Kämpfen des Geistes im Denken und Wollen, welche bei tieferem Bruche beginnen, eben von selbst zu jenen Formen einer l e i c h t e r e n Erledigung; daher ist die Malerei der katholisch romanischen Völker fruchtbarer und anmutvoller, die des deutschen, dem Protestantismus entgegenreifenden Volks sparsamer und inniger. Der Verfasser führt nun eine weitere Form des bei den romanischen Völkern nach seiner Behauptung tiefer gehenden Gegensatzes auf. Die romanischen Völker sind Germanen, die in romanisierten Ländern auf eine fremde, schon ab-

geschlossene Kultur und Sprache stießen, ihre Individualität aufgeben mußten und so einen von Anfang an zwiespältigen Charakter in sich aufnahmen. Ich aber meine: die Verschmelzung der römischen Bildung und des deutschen Nationalcharakters führte zwar lange, harte Kämpfe mit sich, die Malerei aber blühte eben gerade erst auf, als diese Verschmelzung eine vollständige war, und wenn wir allerdings die tiefe Innigkeit des Ausdrucks in den oberitalienischen Schulen, z. B. der mailändischen, uns aus der starken Beimischung deutscher Natur zu der südlichen zu erklären haben, so ist doch diese Innigkeit weniger tief als in der deutschen Malerei, und zwar darum, weil jener Zusammenstoß eines noch weichen, ungebildeten, bestimmbaren Volks mit einer fertigen, fremden Bildung ein ungleich leichter zu lösender Gegensatz war als der, den das rein deutsche Volk in seinem innersten Geiste trägt. Sagt doch der Verfasser weiterhin selbst: „der Anschluß der romanischen Völker an die Alten führt sie dem Streben nach freier Schönheit der Gestalt und Gruppierung zu, die ursprünglich germanische Nationalität läßt die andere Sphäre aufsuchen, in welcher die Malerei ihren eigentümlichsten Typus entwickelt: die partikuläre Lebendigkeit der Züge und Formen, die innere Beseelung und das Vorwalten des Kolorits"; erwähnt er doch selbst, daß dieses Moment stärker im nördlichen Italien, wo deutsches Blut eindrang, als im reiner lateinischen mittleren Italien hervortritt, und da er ebendieses Moment als das im engeren Sinn Malerische bezeichnet, so kommen wir eben da an, wovon wir ausgiengen. Versteht er aber unter der Spannung, welche die romanischen Völker durch den Gegensatz ihrer Nationalität mit einer fremden Bildung in sich aufnahmen, ihre praktisch politische Spannung, die zwar nicht bei den Italienern, wohl aber bei den Franzosen und Spaniern als Revolution ausbrach, so können wir nun die Sache dahin bestimmen: das deutsche Volk ist innerlich, geistig gespannter, dualistischer; diese romanischen Völker sind praktisch gespannter. Jene Art der Spannung bringt aber das spezifisch Malerische, diese hingegen größeres Talent zu freiem Schwung der Form und Kühnheit in der Darstellung des Affekts mit sich. Also auch hier dasselbe Resultat. Von den Spaniern sagt darauf der Verfasser, sie haben den Bruch der romanischen Völker energischer in sich als die Italiener. Sie sind allerdings ein ungleich mehr gegensätzliches Volk; zu einer offenbar

stärkeren Beimischung deutschen Blutes kommt hier das Arabische und die keltische Nationalität der Urbewohner. Offenbar aber läßt sich dies so auffassen, daß wir auf die eine Seite die realistische Art und Stimmung der von den Römern eingeführten Bildung stellen, jene drei Momente aber als sich gegenseitig verstärkende auf der andern Seite zusammennehmen, so daß das innerliche Wesen des deutschen Charakters durch die phantastische keltische Sinnesweise und durch die glühende arabische Einbildungskraft erhöht erscheint; ebendadurch nun schlägt sich ihre Malerei auf jene Bahn, wo das im engeren Sinne malerische, deutsche Prinzip waltet, und bildet nur den Ausdruck der Innerlichkeit zu tief glühender Schwärmerei aus, gibt dem Genre jenen eigenen silberumschleierten, tief ahnungsvollen Farbenton, vernachlässigt aber, wie Deutsche und Niederländer, den höheren Adel reiner plastischer Form. Im französischen Volke war die keltische Natur mit römischer Bildung und Sprache viel inniger verschmolzen, als die Franken, unter den Deutschen selbst der beweglichste, lebhafteste Stamm, eindrangen. Ihre Malerei, als sie endlich zur Selbständigkeit sich erhob, wandte sich daher zunächst entschieden zum plastisch-klassischen Prinzip und trübte es darauf freilich durch den Ausdruck des Theatralischen, das diesem Zweige des Keltenstammes, schon nach der Beschreibung des Cäsar, frühe eigen war. In der neuesten Zeit erst wurde, und zwar gerade durch Berührung mit den Deutschen, das deutsche Element wirksam, das echt Malerische brach sich Bahn und erlangte nun durch das Bewegliche und Lebhafte, was in dem Volke liegt, eine dramatische Zuspitzung, eine Raschheit schlagender Wirkungen, wodurch die Deutschen allerdings bald überflügelt wurden.

Wie löst nun der Verfasser den Widerspruch, in den er durch seine Begründungsweise gerät? „Er verschwindet durch das einfache Faktum, daß in der Tat eine ausgebildete Malerei unter den Germanen nur an den Orten zu finden ist, auf welche sich, wenn auch in geringerem Grade als in Italien, Spanien und Frankreich, die römische Bildung hinerstreckt hatte, oder bei den Völkern, die mit romanischen Nachbarn in nähere Berührung treten, sei es durch Wechselverkehr oder durch dauernde Oberherrschaft. Weder die Dänen, Schweden und Norweger, noch die Deutschen im Herzen des Reichs und an den Nordküsten haben sich in unserer Kunst ausgezeichnet.

An den Ufern des Rheins hingegen, in Flandern und Brabant hat die Malerei ohne wesentliche Beihilfe auswärtiger Vorbilder geblüht.“ Gut, die Tatsache ist wahr; wenn aber doch auch in dieser günstigen Beimischung des Romanischen gerade das, was in der niederländischen Malerei echt malerisch ist, deutschem Ursprung und Charakter gehört, wie steht es mit der obigen Deduktion? Der Widerspruch bleibt; der Vordersatz wird aufgehoben. Ich meine, die Sache sei einfacher, wenn man also sagt: so entschiedenen Beruf auch das deutsche Volk durch seine Innerlichkeit, seinen tiefen Bruch mit der Objektivität zur Ausbildung der spezifisch malerischen Momente in der Malerei hat, so fehlt es ihm doch an zwei Dingen zu sehr, um diesen Beruf für sich allein zu erfüllen. Diese zwei Dinge sind: Leidenschaft und Formgefühl; wo es durch romanische Anregung, wie diese in den Niederlanden wirkte, diese Kräfte in sich hineinzieht, da erst wirken alle günstigsten Bedingungen zusammen, und wenn jetzt die Deutschen im eigentlichen Deutschland auf neuen Bahnen wandeln, so ist es, weil sie zuerst in der Schule der Alten, dann der Italiener das Antike und Romanische, das Südliche gründlicher in sich aufgenommen haben. Der Verfasser aber nimmt noch einmal seinen Satz auf, daß im germanischen Volkscharakter Außenwelt und Subjekt, substantieller Zweck und einzelnes Wissen und Wollen ursprünglich vermittelt und ausgesöhnt, daß die germanischen Völker in höherem Grade als die romanischen schon außerhalb der Kunst mit der Welt, die sie aus sich herausgearbeitet haben, im Einklange seien, daß sie deshalb für die künstlerische Konzeption weniger eine Phantasie mitbringen, welche den Zwiespalt von Subjekt und Wirklichkeit, Substanz und Individualität, Innerem und Äußerem in idealer Weise zu heilen getrieben wäre, als sie vielmehr mit unbefangener Liebe, mit Herz und Gemüt der Welt um sie her ins Auge schauen und die stille Treue einer porträtartigen Wahrheit höher achten als die Unzufriedenheit der umfassenden Einbildungskraft.“ Der geistige Zwiespalt der Deutschen bedarf vielmehr eine noch idealere Lösung als die ästhetische, eine Lösung in der Form geläuterter Religion und Wissenschaft, und hier hat er sich allerdings versöhnt und gelöst, aber auf dem Wege der tiefsten Kämpfe. Die Lösung des Lebensrätsels durch die Kunst ist dem Deutschen zu oberflächlich, daher ist der Deutsche weniger reich und

graziös, aber auch tiefer und ausdrucksvoller in der Kunst. Will man dies so ausdrücken: er hat weniger Kunstberuf, so mag man es in gewissem Sinne. Will man sagen: er ist malerischer, so suche man dies mit jenem Ausdruck besser zu vereinigen als der Verfasser.

Die Charakteristik geht sofort auf die Engländer über und erklärt ihre geringe Bedeutung für die Geschichte der Malerei nach jenen Vordersätzen daraus, daß sie als ein Volk von vorwiegend germanischem Ursprung und Charakter mit sich und ihrer Außenwelt zu zufrieden seien, um der Kunst zu bedürfen. Dies nötigt den Verfasser, ihre großen Leistungen in der *Poesie* dadurch zu erklären, daß er einen wesentlichen Hauptzug des englischen Volkes nur nachträglich in seine Schilderung einschiebt. „Sie können doch nicht unmittelbar allen den Widersprüchen und Täuschungen entgehen, die das wirkliche Leben zum Geheimnis und Rätsel machen“ usw. Die Engländer sind durch das normannisch-romanische Feuer, das ihnen gewiß reichlicher beigemischt ist, als der Verfasser zugibt, durch die rivalisierende Spannung gegen die Franzosen, durch ihre Lage als Insulaner ein energisches, durch und durch praktisches Volk geworden. Je mehr nun die deutsche Tiefe, der deutsche Drang innerlicher Verarbeitung von Gegensätzen in diesem Volke im Gedränge der praktischen Zwecke sich *zerstreut*, desto schmerzvoller arbeitet sie, als zürne sie über diese Zerstreuung, im tiefsten Gemüte fort und kommt als Melancholie und Zerrissenheit in Poesie und Religion an den Tag. Gerade die Engländer sind daher noch mehr als die Deutschen innerlich ein dualistisches Volk, und dieser Zwiespalt ist zu *tief* und hart, um sich in der sinnlicheren bildenden Kunst lösen zu können.

Jetzt kehrt zum Schlusse der Verfasser auf die Holländer zurück. Die nötige Spannung gegen die Objektivität gab ihnen der Kampf gegen die Spanier, gibt ihnen ihr Welthandel, ihr praktischer Sinn, ihre vielfachen Berührungen mit romanischen Völkern, vor allem aber ihr beständiger Kampf mit dem Meere; sonst würde ihnen, sagt unser Verfasser, ihre durch und durch germanische Nationalität dieselbe Schranke in den Weg stellen, die er überhaupt in der Einigkeit des deutschen Geistes mit sich finden will. Wir dürfen dieser Wendung nur einen Ruck geben, so stimmt sie mit unserer Ansicht überein. Die Holländer wären keine Protestanten geworden, wenn sie nicht den Bruch mit der Sinnenwelt in sich trügen, der dem deutschen Geiste

eigen ist. Wenn aber dieser innere Zwiespalt die Deutschen zu einem innerlich mit sich beschäftigten Volke macht, das nicht zur Tat sich entschließen kann, wenn das holländische Phlegma zu diesem unpraktischen Wesen doppelt versucht war, so war dagegen diesem Stamme jene geschichtliche und geographische Situation ein heilsames Reiz- und Weckmittel und gab so ihrer Kunst zum tiefen Ausdruck die nötige romanische Lebendigkeit. Offenbar aber büßten sie durch diese Wendung zum Praktischen, durch die Zufriedenheit mit ihrem errungenen Glücke auch an Macht deutscher Innerlichkeit ein; wie vorzüglich daher ihre Genremalerei sein mag, es fehlt ihr doch selbst am Komischen, an der Genialität bedeutenderer Widersprüche, und sie blieben überhaupt auf diesem Boden stehen, der zwar ehrenwert, aber doch wahrlich nicht die erhabenste Gattung der Malerei ist.

Da hier von der geographischen Lage der Holländer die Rede werden mußte, so erklärt nun der Verfasser aus der Natur ihres Landes ihre Meisterschaft im Kolorit. Dies ist zum Schlusse ein Abschnitt, worin die schönsten Eigenschaften unseres Kunsthistorikers sich aufs anziehendste wieder geltend machen. Man kann nicht sinniger, feiner eindringend dartun, warum in einem Lande, das von der Natur so wenig begünstigt ist, wo aber ebendaher die Aufmerksamkeit auf die Farbe durch keine plastische Schönheit der Formen abgezogen wird, wo dagegen Meer, wasserreiche Flächen, sorglich gepflegte Vegetation, Nebel, Gewölk, Luftperspektive in weiten Ebenen, Zimmerluft in geschlossenen Räumen das Auge für jede feinste Nuance von Farbe und Licht unendlich schärft: warum gerade in diesem Lande die größten Koloristen gedeihen mußten.

So scheiden wir, noch einmal auf das freundlichste angesprochen, für jetzt von unserem Verfasser. Der zweite Band führt die Geschichte bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, also bis zur Schwelle der höchsten Blüte des mittelalterlichen Ideals. Da es nun nicht in der Aufgabe dieser Jahrbücher liegen kann, den ganzen geschichtlichen Stoff kritisch zu durchgehen, sondern hier nur die bedeutendsten Gipfelpunkte berührt werden können, so müssen wir die Vollendung des dritten Bandes abwarten, damit die ganze Höhenreihe erst ausgebreitet zu gedrängter Überschauung vor uns liege, ehe wir unsere Urteile aussprechen.

Die Darstellung des Verfassers verbindet die Vorzüge und die

Mängel des Inhalts. Er verarbeitet seine philosophische Einsicht zu einer Fülle anschaulich bezeichnender konkreter Wendungen, worin überall sein Malerblick durchsieht, er sprudelt von Beredsamkeit; diese Beredsamkeit ist niemals seicht, aber doch zu unermüdlich, das Allgemeine durch immer neue Wendungen mit dem Wirklichen, sinnlich Deutlichen zu vermitteln, so daß man endlich wünscht, die Rede wäre lieber trockener, damit der Schlagworte wenigere wären, die sich dem Gedächtnis dann leichter einprägten. Er ist auch schöpferisch in neuen Wortbildungen, die wie z. B. der Ausdruck: seelenplastisch (den ich nur nicht im Inhaltsverzeichnisse zur Überschrift gemacht sehen möchte, weil er für diesen Gebrauch zu empfehlen ist) für die alte Kölner Schule, oft ganz glücklich sind, oft aber gesucht, wie: innerlichkeitslos, heiterkeitslos, wahrheitsklar usw. Und hier kann ich schließlich nicht verhehlen, daß ich mich mit nicht wenigen, vielleicht mit dem Geschmacke des ganzen süddeutschen Stammes, lebhaft gegen die Nachahmung gewisser Wendungen erklären muß, welche namentlich durch Goethes Greisenstil im Norden eingerissen zu sein scheinen, und welche wir affektiert nennen. Dies ist außer gewissen gesuchten Wörtern, wie z. B. das beliebte in gewöhnlichem Zusammenhang viel zu pathetische „Herantreten“ u. dgl. (Kuglers ewiges: bedeutsam, zumeist usw. gehört auch hieher), namentlich der im Deutschen nur in sehr seltenen Fällen erlaubte Gebrauch des Superlativs ohne Artikel. „Eigenste Richtung“, „lebendigste Wirklichkeit“, „glücklichste Beleuchtung“, „sorgsamste Ausführlichkeit“ u. dgl. Ein andermal muß dieser arme Superlativ Verbindungen eingehen, worin ihm alle Glieder wehe tun. „Das für sie negativeste Resultat“; kann man denn aber so sagen? „Nur im Verschwindendsten tut sich der Gipfelpunkt der Lebendigkeit kund“ u. dgl. mehr.

Doch wir wollen nicht als Wortklauber vom Verfasser Abschied nehmen, sondern das Werk eines Mannes, der Philosophie und konkreten Kunstsinn in einem wahrhaft seltenen Grade vereinigt und mit diesen Kräften eine Lücke auszufüllen beschäftigt ist, deren sich unsere Kunstgeschichte vor unserer Literaturgeschichte zu schämen hatte, mit aller Liebe und Achtung dem Interesse der Nation empfehlen.

(Jahrbücher der Gegenwart, September und Dezember 1844,
S. 831—854 und S. 1012—1061.)

Die Münchner Kunst.

Eine Ergänzung der kritischen Gedanken in den Jahrbüchern der Gegenwart.*)

Die Redaktion dieser Zeitschrift muß es als eine ihrer ersten Pflichten ansehen, alles Halbe von ihren Blättern abzuhalten. Halb kann etwas sein, weil es das, was es sagen will oder soll, nicht ganz sagt; halb kann es aber auch sein, weil das, was es sagen will und soll, wirklich nur die Hälfte der Wahrheit ist. Im ersten Sinne war jenen kritischen Gedanken eben keine Halbheit vorzuwerfen; sie giengen der Münchener Kunst an die Wurzel und sprachen aus, was nicht zu leugnen ist, daß es ihr am wahren Lebensprinzip schon im Mittelpunkte ihrer Entstehung fehlt, daß sie, als Existenz überhaupt betrachtet, gemacht und nicht geboren ist, weil sie nicht von innen aus dem Volke und dem Schöpfertriebe der Zeit hervorkam, daß sie daher als Architektur eine tote Modellsammlung darstellt, daß sie als Malerei überlebte und ausgehöhlte Stoffe vergebens in neue Formen zu gießen sucht. Es ist dies auch sonst in diesen Jahrbüchern schon ausgesprochen worden und dem genannten Beitrage sollte und durfte darum, weil er es neuerdings mit der ganzen schneidenden Bestimmtheit der Kritik ausspricht, die Aufnahme nicht verweigert werden. Ja manches hätte immer noch schärfer gesagt werden können. Betrachtet man die Kunst einmal im großen, faßt man ebendaher ihr ganzes Verhältnis zum Leben ins Auge, so ist z. B. auch das Mißverhältnis des Aufwands und des ästhetischen Gewinnes nicht zu übersehen. Man muß im Anblick dieser kostbaren Modelle kirchlicher Architektur sich z. B. fragen, ob denn diese oder jene Kirche auch wirkliches Bedürfnis für den Stadtteil war, in welchem sie errichtet ist; die Architektur hat ja einmal ihren Zweck. Bedenkt man nun die ungeheuren Kosten eines solchen Gebäudes, erwägt man noch dazu, was es für seine Erhaltung, was für die Anstellung von Geistlichen, die Anschaffung der Geräte usw. für Summen verschlingt, fragt man sich dann, ob denn für das Allernächste und Nötigste, ob

*) Tübingen (L. Fr. Fues), Novemberheft 1845. A. d. H.

für Schulen namentlich in diesem Lande alles geschehen sei, um solche Gelder übrig zu haben, sieht man den Zustand der Finanzen und der Volksbildung im ganzen an, welcher zu der traurigsten Verneinung dieser Frage führt: so wird man berechtigt sein, von diesen Dingen noch viel bitterer zu sprechen, als es der Verfasser getan hat. Die Kunst soll die ungesuchte letzte Blüte des Wohlstands und der gleichmäßigen Bildung eines Volkes sein; zuerst Suppe, Rindfleisch und Gemüse, dann erst die Leckerbissen, den Wein! Aber hier: Leckerbissen und Wein ohne die Grundlage eines soliden Gerichtes im Magen! Und zwar fremde Leckerbissen, fremder Wein! Die Athener errichteten das Riesenbild ihrer Athene, des in vollem Glauben verehrten Genius ihres feinen und tapfern Volksgeistes, aus dem Überfluß ihres Reichtums, ihrer Siegesbeute: in München wird diese Bavaria gegossen, zwar nicht von Gold und Elfenbein, aber doch um ein Höllengeld, die Bavaria als Symbol einer kombinierten Bevölkerung, welche nicht nur durch den Unterschied der Abstammung geteilt, sondern durch die ganze Kluft der Konfession zerrissen ist, welcher, wenn sie dies auch nicht wäre, das mythische Bewußtsein, das geistige Einheiten in Götter umbildet, so fern ist, als unserer Zeit überhaupt die Mythe! Sonst schuf Gefühl der Einheit und Kraft, Bildung und Begeisterung solche Werke, jetzt stellt man sie hin auf allerhöchsten Befehl, und das Volksgefühl soll danach am Anblicke des vorhandenen Werks, von außen nach innen, statt von innen nach außen sich erzeugen.

Allein jene Kritik war nach unserer Ansicht im zweiten Sinn halb und wir nahmen uns daher vor, sie auf dieser Seite durch einige Bemerkungen zu ergänzen. Wir wollen den Verfasser darum nicht meistern. Was er gesagt hat, hat er recht gesagt, allein er hat nicht alles gesagt. Sollen wir sogleich mit einem Worte nennen, was wir hinzuzusetzen haben, so ist es dies: es bleibt nach einer solchen Kritik zweierlei noch zu tun übrig. Zuerst ist zu sehen, ob nicht, die unorganische Entstehungsweise dieser sogenannten Kunstblüte im ganzen zur Seite gelassen, wenigstens manche Unternehmung vergleichungweise immer ein glücklicher Gedanke war, wodurch der Kunst denn doch einige zeitgemäße Stoffe geboten wurden. Sodann aber ist vom Stoffe überhaupt abzusehen und die eigentliche Kunstfrage, die r e i n e F o r m- oder S t i l-Frage ins Auge zu fassen.

Wir verkennen gar nicht den wesentlichen Zusammenhang zwischen Stoff und Form, wir wissen recht wohl, wie sehr dieser Punkt von der gewöhnlichen Kunstkennerei vernachlässigt wird, aber wir behaupten so viel: an zeitwidrigen und durch unpassende Unternehmungen gebotenen Stoffen kann das Formgefühl doch immer unter gewissen Umständen eine Anlehnung finden, um sich bis dahin zu üben und zu bilden, daß es, wenn endlich eine glücklichere Zeit die rechten Stoffe bringen sollte, die gehörige Reihe von Versuchen, von überwundenen Schwierigkeiten, von Aufforderungen zu angestrengter Tätigkeit, von Wagnissen durchlaufen hat, um nun am rechten Inhalt das rechte Meisterwerk des Stils schaffen zu können. In dieser Hinsicht muß vieles Verfehlte in den Unternehmungen und den durch sie gegebenen Stoffen als fait accompli betrachtet werden; eine gewisse Billigkeit muß eintreten, man muß in Gottes Namen denken, Künstler haben doch zu tun bekommen, die Gelegenheit sei zwar eben nicht die beste, aber doch eine Gelegenheit. Die Kunst ist einmal vom Zufall abhängig; lassen wir den Zufall einmal Zufall sein und trösten wir uns, daß an den Zufall oft ein Besseres sich hängt, als er verdient.

Wenden wir dies auf die Architektur an, so ist auf der einen Seite zu sagen, daß nicht lauter Verfehltes unternommen wurde, auf der andern, daß alles zusammen, das Verfehlte wie das Nichtverfehlte, doch immer eine Gelegenheit war, bauen zu lernen. Was das erste betrifft, so ist freilich wieder zu unterscheiden zwischen dem ganzen Gedanken einer Unternehmung und zwischen der Wahl des Stils. Der Gedanke einer Walhalla z. B. war glücklich, die Wahl des griechischen Tempelstils, dieser ruhig reinen Formen an Tannenhügeln und im nordischen Grau, war unglücklich; aber welche Schule für Architekten! So war das Universitätshaus, die Blindenanstalt ein gutes und zweckmäßiges Unternehmen, die Wahl des Rundbogenstils dagegen läßt sich sehr bestreiten; soll aber ein neuer Stil sich bilden, so müssen Architekten solche dagewesene Stile nicht nur gesehen haben, und es ist nicht nur ein Vorteil für sie, dieselben in steter Nähe zu sehen, sondern sie müssen sich darin versucht, sie müssen Fehler gemacht, glückliche Griffe getan, erfahren haben, was den Bedürfnissen, dem Klima usw. entspricht, und nur aus dieser Praxis ist Hoffnung, daß einmal durch das geheime Gesetz des Zeitinstinkts ein neuer Stil werde. Die Feldherrnhalle mag hier gelegentlich er-

wähnt werden; die Loggia dei lanzi in Florenz war freilich einst etwas anderes, sie diente einem Gebrauche, man will in Italien im Freien und doch vor Regen geschützt sein, und die alten florentinischen Kriegsknechte, auf ihre Hellebarden gestützt, mögen sie freilich malerischer staffiert haben als eine moderne Schildwache; der blutige Tilly ferner erinnert traurig genug an die Geschichte eines Staats, der tausendfachen Fluch über Deutschland gebracht hat und auf eine böse Saat nun die wurzellosen Blumen seiner Kunst setzt; allein es ist doch etwas Öffentliches, schmückt die Straße, zeigt den Menschen einen zierlichen Stil, hilft ihr nordisches Auge bilden, hat dem Baumeister, den Steinmetzen das Formgefühl, Auge und Hand geübt, glückliche Griffe gelehrt, und kommen einmal bessere Zeiten, so hat man eine gute Vorstudie weiter gehabt. Und so verhält es sich denn auch mit den Glyptotheken, Ausstellungsgebäuden, Pinakotheken, den Kirchen und den Palästen. Es wäre freilich eine andere Freude, wenn es ganz andere Dinge zu bauen gebe: nicht schöne Gräber für die Mumiensammlungen alter Kunstwerke, sondern herrliche öffentliche Volkshallen für neue, nicht Kirchen für eine überlebte Religionsform, sondern Tempel für eine solche, wie wir uns den reinen Dienst sittlicher Selbstbesinnung der Völker in einer schöneren Zukunft vorstellen, nicht Paläste, durch welche das neugierige Volk ein paarmal in der Woche aus Gnade hindurchgejagt wird, sondern Stadthäuser, die dem Volke selbst gehören. Aber das alles ist doch noch etwas, hat doch noch einen Zweck. Man sehe nach Berlin, wo man es nach Jahren des Versprechens, des Trompetens, des unfruchtbaren Projektierens zu zwei ganzen Ideen gebracht hat, deren eine, der Dom, wenigstens einem Scheinleben gilt, die andere aber, der Kamposanto, einer exklusiven Totengesellschaft, einem Tod im Tode. In Berlin, sage Berlin, in dem korrosiven, sandigen, schwatzenden, witzigen, literarischen, Nicolaischen Berlin eine Königsgräberhalle, eine ägyptische Nekropole! das ist einmal etwas für Eckensteher und Guckkastenmänner! So einen Brocken kriegt der Berliner Witz nicht alle Tage für seine ätzende Lauge! Und man hat in München doch etwas fertiggemacht, man hat die Ideen doch nicht zu Tode geschwatzt, ehe sie wirklich wurden. Freilich, das hat seine zwei Seiten; man kann, da ja auch in München durch den raschen Mut der Ausführung doch nichts Lebendiges, „die Welt und das Menschengeschick Bezwingen-

des" entstand, sich ganz auf den ökonomischen Standpunkt werfen und die preußische Sparsamkeit loben. Ganz gut, wenn man nur nicht das Geld wieder hinauswürfe, um verlumptem Adel Güter zu kaufen, dem Fanatismus der Kölnischen Geistlichkeit ihren Dom auszubauen, Husaren neu zu uniformieren und einen launischen hohen Gast mit Feuerwerken, Zapfenstreichen, Festen um unsinnige Summen zu traktieren! In München hat man doch etwas, irgend etwas, das bleibt, für das ungeheure Geld, man hat doch etwas getan und man hat zwar keinen neuen Stil geschaffen, aber im Herumtasten an allen hat man doch den Tastsinn, den Formensinn gebildet, und kommt einmal der Messias, der neue Stil, so wird er gewiß nicht aus den Händen wachsen, die Tinte gekleckst und mit der Butterbemme zum Kunstgespräch agiert, sondern aus den schwieligen Händen, die den Zweispitz, das Breiteisen, den Meißel tüchtig und fleißig geführt haben.

Wir haben aber von der Architektur nicht in ihrer Trennung zu reden, sondern besonders in ihrer Verbindung mit der Malerei. Die Skulptur wollen wir hier übergehen, indem wir uns auf die schwierige Frage, welche Bedeutung ihr in der neuen Kunst gebühre, nicht einlassen können. Übrigens hat jene kritische Betrachtung, die wir hier ergänzen möchten, immerhin einen Blick auf den wichtigen Punkt werfen dürfen, um den es sich hier handelt: ob es nämlich denkbar sei, daß im weltlichen Gebiete eine Verschmelzung klassischer Form mit nordischen Charakterzügen sich bilde, welche Keime einer Zukunft dieser Kunst in sich trage, und wieviel insbesondere Schwanthaler zur Lösung dieses Knotens beigetragen habe? Es hätte von den Giebelfeldern der Walhalla die Rede sein müssen, die Bildnisstatue hätte nicht mit dem schiefen Worte, daß hier die Kunst zur Prosa herabsinke, abgetan werden dürfen, und insbesondere hätten die Fürstenbilder in der Residenz aus diesem Zusammenhange beleuchtet werden sollen. Was nun die Architektur in der genannten Verbindung mit der Malerei betrifft, so fieng die Reihe der Unternehmungen in München damit an, eine öffentliche Halle, allen zugänglich, mit Fresken, deren Gegenstände hauptsächlich die wichtigsten Momente der vaterländischen Geschichte darstellten, zu schmücken. Das war doch ein vernünftiger, lebendiger Gedanke. Eine größere Reihe wichtiger Fresken wurde darauf freilich in den Räumen der Residenz aus-

geführt, wo sie nur in Gedräng und Hast flüchtig zu sehen sind; aber München hat doch nicht nur dies, sondern es hat doch auch seine Arkaden, welchen Berlin nichts an die Seite zu setzen hat, denn die unerträglichen Allegorien der Allegorien, diese theogonischen Kulturgeschichte-Rätsel, diese kulturgeschichtlichen Theogonie-Zähnezerbrechungen am Berliner Museum, die man in der Nähe nicht und in der Distanz nur mit Gefahr, rücklings über den Unterbau der Vorhalle abzustürzen, sehen kann, wird man doch nicht rechnen? Im Schlosse zu Stuttgart hat Gegenbauer in einer schönen Reihe von Fresken bedeutende Momente aus der Geschichte Württembergs, in dem zu Weimar hat Neher Szenen aus Schiller und Goethe in Wandgemälden dargestellt: wie schade, daß diese Werke nicht in solchen öffentlichen Hallen allem Volke zugänglich, sondern hinter Portiers, Schilderhäusern und Marmortreppen versteckt sind! Das Unreife der frühesten Ausführungen in den Münchener Arkaden aber wollen wir billig den ersten Anfängen zugute halten. Dazu kommen nun die vielen Fresken in den Kirchen. Hier sieht das Volk freilich Dinge, die ihm Herz und Geist nicht reinigen und erheben, sondern mit krassen Vorstellungen erfüllen, dazu mit frostiger Symbolik verwirren; aber es sieht doch Kunst, Form, Farbe. Endlich in der Glyptothek und den Loggien der Pinakothek breitet sich alte Götter- und Heldensage, Geschichte der Kunst Auge und Sinn erfreuend vor Jedem, der eintreten will, in Werken aus, die zum Teil zu den herrlichsten Schöpfungen eines Cornelius gehören.

Wir mußten in diesen ersten Bemerkungen über monumentale Malerei bereits auch die Stoffe berühren. Die Legende und christliche Mythe geben wir unserem Kritiker gern preis, aber vergessen hat er die ganz würdigen Stoffe aus der griechischen und deutschen Heldensage, deren Verherrlichung durch Schnorr in der Residenz, durch Cornelius in der Glyptothek gewiß zu den edelsten Früchten der Münchener Kunst gehört. Im Übergang zu den geschichtlichen Stoffen hätten gewiß die aus der bayrischen Geschichte in den Arkaden nicht völlig verschwiegen werden sollen, und wenn er mit Recht als die besten profanhistorischen Stoffe Revolutionen bezeichnet: nun, die letzte griechische Revolution wird Peter Heß allerdings sicher nicht in die Arkaden malen, aber die erste hat er doch in einer trefflichen Freskenreihe entfaltet. Jene Kaisergeschichten nun, welche

Schnorr in der Residenz ausgeführt hat, sind doch auch nicht so ganz als schlechte Stoffe zu verwerfen; ob eine Vergangenheit für den Künstler ergiebig sei, hängt doch nicht davon ab, wie viel des unmittelbar erkennbaren Segens sie der Gegenwart getragen. Tüchtig muß sie freilich gewesen sein, und das Tüchtige, wenn es auch in politischen Formen gewirkt haben mag, die wir uns nicht mehr als die unsrigen denken können, hat doch mittelbar immer auch Gutes getragen; daß aber die deutsche Kaisergeschichte eine Fülle tüchtiger Gestalten darbietet, ist ja gewiß nicht zu leugnen. Dies allerdings jedoch ist schon übel, daß man mit so großer Vorliebe Schauszenen, Zeremonien statt bewegter Handlungen aus diesem Stoffe gewählt hat, aber solche lieben leider auch die Belgier. Dabei hängt zwar der Künstler großenteils von Bestellungen ab, allein abgesehen davon, daß er selbst durch Vorschläge, Gegenvorstellungen sich doch wohl mancher obligaten hofmalerischen Zumutung erwehren könnte, hat die Kritik immer das Recht, die Dinge im Großen zu nehmen und, wo etwas häufig vorkommt, nicht weiter zwischen Wahl des Bestellers und Wahl des Künstlers zu unterscheiden; die Kunstkritik kann sich nur an ein verantwortliches Subjekt halten, die Kunst.

Allein nun zur Hauptsache. Lassen wir einmal die Stoffe und die Frage nach ihrem Verhältnis zur Zeitgeschichte; was unumstößlich mehr bleibt, ist dies: durch die Aufgabe, große architektonische Räume mit zusammenhängenden Fresken zu schmücken, lernten die Münchener Künstler vor allem Kühnheit, Entschlossenheit, Raschheit des Entwurfs und der Komposition. Das ist der erste Hauptpunkt, worin die Münchener Schule der Düsseldorfer vorauseilte: die Keckheit und Tapferkeit. Es hat dies zwar seine Einschränkung, denn die Konstruktion und äußere Bedingtheit der Räume brachte es zugleich mit sich, daß man in dem Bestreben, einen Grundgedanken symmetrisch durchzuführen, stark ins Allegorische gieng. Was Manche an Cornelius am meisten loben, der Tiefsinn der sinnbildlichen Andeutungen, wie sie sich in den Feldern der Gebäude entsprechen, dies ist das Geringste und in Wahrheit, wie schon Andere vor uns es gesagt haben, auch das leichteste und wohlfeilste an ihm; diese Art Verstand besitzt jeder Rebusverfertiger und Rechenmeister. Allein dieses verteilende und gegenüberstellende Allegorisieren hat seinen tieferen Grund doch nicht im Verhältnis der Malerei zur Architektur;

einige sparsame Andeutungen allegorischer Art als Nothilfen mag diese immer bedingen und entschuldigen, aber eine Vorliebe zu solchen muß in der Zeit liegen. So haben denn auch diejenigen Düsseldorfer, welche die Alleinherrschaft religiöser Stoffe als das Wahre behaupten, im Staffeleibild ebensogut Allegorien ausgezirkelt als die Münchener auf dem Kalke. Es ist die allgemeine Frostigkeit der Reflexion, von welcher die Zeit noch nicht frei ist, es ist die besondere Frostigkeit des inneren Zwangs, der sich auf die Religionsanschauung verklungener Jahrhunderte festbindet, wie die Ritter auf ihr Pferd, als die Turniere noch fortdauerten, während es doch der Zeit kein Ernst mehr mit ihnen war.

Der andere Hauptpunkt aber ist der Stil. Wenn man es nicht leugnen kann, was unseres Wissens zuerst ein Franzose ausgesprochen hat: der Hauptunterschied zwischen den Düsseldorfern und Münchenern sei der, daß diese Stil haben, jene nicht, so muß man als nächsten Grund hievon vorzüglich den Charakter der Freske im Auge behalten. Die Größe der Räume ruft Kühnheit und Fülle der Komposition hervor, die Technik schließt alles Austüpfeln und Verweilen bei dem Kleinen aus und nötigt, mit großen Strichen, mit kecken Griffen nur die wesentlichen Haupt- und Grundzüge der Sache zum Ausdruck zu bringen, sie befördert also das Gewaltige der Zeichnung, und was noch wichtiger ist: schon das Massenhafte, fest Begründete, Bleibende der Architektur erfüllt den Künstler mit seinem Geist und führt ihn unvermerkt dahin, auch aus den menschlichen Handlungen und Gestalten die festen, ewigen Grundlagen herauszustellen. Darf man sich nun aus dieser Ursache zu den Unternehmungen der Münchener Kunst, so sehr man übrigens in anderm Zusammenhange über ihre Zeitwidrigkeit klagen mag, immerhin Glück wünschen, so tritt wenigstens zum Teil auch die Zeitwidrigkeit der durch die Bauten größtenteils gegebenen malerischen Stoffe in ein erträglicheres Licht. Wir können nämlich von den Religionsmythen wenigstens dies zugeben, daß sie eine Welt von Gestalten darbieten, welche von der Phantasie und Sage bereits in das Gewaltige und Urmenschliche hinaufgerückt sind. Man sieht sogleich, daß wir dabei Cornelius im Auge haben als den Künstler, der die nötige Größe des Geistes besaß, sich auf diese Seite zu werfen, denn Andere freilich werfen sich auf die asketische Zähmung und Beschneidung der Gestalt, welche die

Religionsmythen in ihrer besonderen Fassung durch die mönchisch-kirchliche Gefühlsweise allerdings ebenfalls nahelegen. Cornelius kann im Gegensatz gegen diese als ein alttestamentlicher Geist bezeichnet werden, wie der große Künstler des Moses in Pietro in Vinculis zu Rom, der Riesenmaler des jüngsten Gerichts und der Schöpfungsszene in der Sixtinischen Kapelle. Damit ist freilich nicht gesagt, daß es nicht ungleich besser sei, Stoffe zu besitzen, welche ebenso durch die vergrößernde Sage in das Urmenschliche und Kolossale gerückt sind, ohne aber in das Mirakel hinübergezerrt zu sein. Solcher Art sind die Stoffe der Heldensage, in welchen das Mythische wenigstens sparsamer und das menschlich Sittliche das Wesentliche ist. Man wird daher an den großen Leistungen des Cornelius in diesem Felde eine ungleich reinere Freude haben als an seinen dogmatischen Fresken; das Beste aber wäre freilich reine Geschichte, durch wirkliche Größe an sich schon urgewaltig, durch die Vergangenheit noch vergrößert und doch auf keine Weise in das Mythische hinübergespielt. Solch einen Stoff hatte Shakespeare in der englischen Geschichte, Shakespeare, mit dem Cornelius so Vieles, nur nicht die glücklichen Stoffe gemein hat. Was es aber heißen wolle, einen Stil geschaffen haben, das hätte der Verfasser jener Kritik gewiß mit Stolz und Freude gefühlt, wenn er die neblige Marklosigkeit englischer Zeichnung, wo sie ins Große zu gehen versucht, neben diese ungeheuren Fortschritte der Deutschen gehalten, wenn er erwogen hätte, wie selbst die Franzosen, in so mancher Kraft uns überlegen, welche nur auf dem Staffeleigemälde zu entwickeln ist, doch dieser Heroengröße, wie sie sich nur in der Freske ausbilden kann, sich nicht rühmen können. Kaulbach ist im Anblick dieser Größe geworden, was er ist; er hat sich freilich nicht in der Freske gezeigt, Augenzeugen beklagen sogar bitterlich, daß er zu andern Widersprüchen in seiner großen Komposition: die Zerstörung Jerusalems noch den der detaillierenden Effektwirkung der Ölfarbe füge; im Ganzen gravitiert er auch wirklich zu einer umfassenderen Aufnahme der Naturwahrheit mit ihrer näheren physiognomischen Bestimmtheit, ihrer mehr innerlichen psychologischen Motivierung in die Grundzüge des großen Stils. Dagegen verhält es sich freilich mit Heinrich Heß und seinen Mitarbeitern anders. Sie haben jenes Mönchisch-Kirchliche in den religiösen Stoffen festgehalten und sich einen Stil gebildet, der zwar

in Vergleichung mit dem eines Overbeck immer noch saftig und voll heißen kann, so daß auch diese Seite der Münchener Schule noch im Vorteil steht gegen die verwandten auswärtigen Künstler, welchen nicht das Glück ward, durch große Räume zum Wagen und Durchgreifen aufgefordert zu werden; einen Stil jedoch, der freilich im strengen Sinne, wenn man das Gewaltige als wesentlich in diesem Begriffe festhält, nicht wahrhaft Stil zu nennen ist. Es ist jene geleckte, von den Ecken und groben Kanten der Leiber eines Heldengeschlechts freilich gereinigte, aber darum nicht in der freien Grazie eines lichten, über dem Sturze der Titanen entfalteten Menschenreichs spielende, sondern zum Gefäße einer gesuchten Devotion herabgedrückte Schönheit. Eine Zeichnung wie Samt, eine Biegung und Bewegung so weich, wie jenes Gebügelte, Einschleichende, Glatte und dabei doch typisch Standesmäßige, Weihrauchduftende, an das Tragen langer Kirchengewänder Erinnernde in den Bewegungen katholischer Geistlichkeit. Daß nun in anderer Sphäre und auf andere Weise auch Schnorrs Vortrag, wenn man so sagen darf, zu schön ist, zu süß, zu rein, das läßt sich nicht leugnen; es hängt teils mit dem Obligaten der Stoffe zusammen, teils mit einem Reste von Sentimentalität, den er aus Düsseldorf herübergebracht; aber daneben fehlt es ihm nicht an markigen Gestalten, und wer jene herrliche Gruppe des Hagen, Volker und Dankwart zusammengestellt, wer jenen Hagen mit den Meerweibern, wer die wütenden Nibelungenkämpfe in strotzender Fülle der Komposition, in Macht und Flamme der Bewegung keck auf die Wand geworfen hat, darf doch wohl so nicht mit ein paar Worten über die Mängel eines Teils seiner Stoffe abgetan werden, wie jene Kritik getan hat. Endlich Peter Heß. Er hat zwar nur in e i n e m Hauptwerke aus der Tätigkeit des Ölmalers hinübergegriffen in die Freskenmalerei, in den Arkadenbildern, die schon genannt sind; und in diesen kleinen Kompositionen erkennt man den modernen Schlachtenmaler, der durch seine Stoffe zu genreartiger Behandlung geführt ist, aber diese ist hier eben am rechten Orte, und nun: welche Frische, Lebendigkeit, Entschlossenheit! Welche Freiheit von der Grübelei und Bedenklichkeit, wie sie sich festsetzt, wo die Künstler weder selbst Gelegenheit zur Freske haben, noch in der Anschauung so reicher, so mutiger Tätigkeit sich heranbilden!

Zu der besonderen Formfrage gehört nun auch die über das

Kolorit. Daß dieses gerade da, wo der spezifische Charakter des großen Freskenstils in seiner ganzen Kraft auftritt, wie bei Cornelius, notwendig hinter dem Fortschritte der Komposition und der Zeichnung im Großen zurückbleiben und mit einzelnen Inkorrektheiten der letzteren Hand in Hand gehen wird, begreift sich. Allein nun wären die Anderen zu betrachten, welche bei feinerer und gewiegterer Zeichnung auch diese Seite der Technik sorgfältiger pflegen mußten, und dann erst müßte das Ganze mit der hohen Vollendung der Belgier in der Farbe verglichen werden. Wo die ganze Bewegung von der Technik der Ölmalerei ausgeht, muß freilich der Gang ein anderer sein. Nun hat dies allerdings auch eine höchst wichtige innere Bedeutung. Man kann sagen: wie der Ölmaler die Gegenstände in die volle Wirkung eines realen, auf e i n e m Boden, unter e i n e m Licht und Himmel mit dem Zuschauer atmenden Daseins setzt, so ist er auch auf die deutliche Gegenwärtigkeit des Wirklichen hingewiesen und dadurch seine Technik ganz berufen, die des modernen Ideals zu sein; die Freske dagegen, wie sie den vollen Effekt nicht ebenso geben kann und darf, entspricht dem mythischen Bewußtsein, welches schon als solches den Gestalten in demselben Grade die volle Bestimmtheit des Erfahrungsgemäßen, Gegenwärtigen benimmt, in welchem es sie erhöht und ins Kolossale steigert. Allein damit reicht man nicht aus. Freskenmalerei soll und muß immer bleiben und wird auch immer die Mutter eines großen Stils sein. Denn teils hat der Gegenstand selbst für immer die zwei Seiten in sich: die großen Grundzüge, welche mehr der Zeichnung, und die Physiognomik, die nahen Wirkungen, welche mehr der Farbengebung angehören; teils handelt es sich vom Beschauer. Das Volk braucht öffentliche Kunstwerke; eben auf das Volk wirkt aber auch nur der derbe Grundstrich, die speziellen Wirkungen sind für den Kenner. Öffentlich aber ist und in jener Art behandelt den Gegenstand nur die Freske. Das Volk hat sein gutes Recht, sich zu verhalten wie die Kinder zu Bilderbüchern. Ganz modellierte, mit nuancierter Farbe kolorierte Bilder verwirren das Auge des Kindes; feste Umrisse, einfache Farben braucht es. Wollen wir nun eine freiere Welt, so müssen wir auch eine volkstümlichere wollen, und was die Stoffe betrifft, so ist die Volksphantasie von selbst und ohne eigentliche Mythe tätig, die reine Geschichte, die wir als den gemäßesten Gegenstand verlangen, in dem

Sinne zu verallgemeinern, zu erhöhen, von dem Nexus der nächsten Wirklichkeit zu trennen, wie es die Freske voraussetzt. Hat doch selbst die Landschaft, welche nur mit der vollen Wirkung der Ölfarbe blühen zu können scheint, jene zwei Seiten, und dieses Beispiel gibt uns passende Gelegenheit, als einen wahren Stern der Münchener Kunst auch Rottmann zu erwähnen. Von der vegetabilischen Schönheit, von den Spielen des Lichts und der Farbe ist in diesem Zweige die große und allgemeine Wirkung der Hauptmassen zu unterscheiden und beide Seiten sind trennbar. Rottmann stimmt uns, möchte ich sagen, tellurisch, er führt uns mit gewaltiger Faust in das Urleben des Planeten hinein, und seine ganze Auffassung der Natur ist daher im Sinne der Freske. Auch hier zeigt sich also eine Größe, welcher wir die ganze Bedeutung des Modernen nicht abstreiten können, denn Rottmann vereinigt die volle Kraft der bestimmten Örtlichkeit mit der ganzen Gewalt der elementarischen Urkräfte in der Landschaft, und welche doch, was sie ist, nur durch die Entwicklung der Freske werden konnte. Rottmann hat neben den unsterblichen Landschaften in den Arkaden, welche dem nordischen Volke Gemüt und Auge für eine andere, freiere, größere Welt wohltätig öffnen mögen, auch Staffeleibilder geschaffen, selbst Effekte nicht verschmäht, welche man sogar den Mitteln der Ölmalerei ungern zumutet, aber das Größte von seinen neuen Schöpfungen, die griechischen Landschaften, sind mit enkaustischer Farbe zwar auf Leinwand, aber im Geiste der Freske ausgeführt.

Nimmt man nun die Sache im Ganzen und Großen, so wird man verlangen, daß neben der im eigentlichen Sinne öffentlichen und monumentalen Malerei, die notwendig als Freske auftritt, auch die Ölmalerei, welche freilich mehr privater Natur, aber doch auch ja nicht bloße Kabinettsmalerei ist, welche in neuen Staatsformen, nach denen wir uns sehnen, zwar nicht die immer und jedem offenen, aber doch auch öffentliche Räume schmücken soll, alle ihre spezifischen Mittel entfalte; man wird das Gesetz aufstellen, daß beide einander tragen und schützen, daß diese von jener Kraft, Macht der Formen, Strenge der Zeichnung, Mut der Komposition lernen, jene durch diese von Vernachlässigung des Kolorits, von allegorischem Dunkel, von unwahrer Idealität zurückgehalten und stets erinnert werden soll, so viel unmittelbare Lebenswahrheit, individuelle Züge in ihre gewaltig

zusammenfassenden Formen aufzunehmen, als damit vereinbar ist. Sieht man nun von diesem Maßstab wieder auf den Zustand der Kunst in München, so darf man nicht von der monumentalen Malerei allein reden; man muß die viel zu wenig beachtete Welt von Privatkräften, die sich um den Mittelpunkt der öffentlich gepflegten Kunst angesetzt hat, gründlich kennen, und wir gestehen es, gründlicher, als es uns selbst möglich war, denn dies fordert Zeit und größere Zugänglichkeit, als den überlaufenen Künstlern zuzumuten ist; wie es uns z. B. nicht gelang, von den Staffeleibildern eines Peter Heß mehr zu sehen als den Einzug in Nauplia, der damals in Schleißheim hieng. Ein solcher, auf gründliche Kenntnis gestützter Überblick würde wohl nun, wenn wir nicht sehr irren, freilich lehren, daß die Lebenskraft, der warme Blutumlauf, wie er durch die belgischen Bilder strömt, nicht erreicht, daß der ganze Weg dahin in Wahrheit noch nicht eingeschlagen ist, und dies würde teilweise wieder auf den ganzen Boden dieser Kunst und auf die Stofffrage zurückführen, aber wahrlich so hoffnungslos, wie es in jener Kritik aussieht, würde es uns nicht vor dem Berge stehen lassen. Die Kräfte sind im Großen geübt; eine bessere Zeit wird auf reiche und gute Vorarbeit stoßen.

Zum guten Ende nennen wir noch ein ganz spezielles Symptom vom Zustande der künstlerischen Privatkräfte in München. Man gebe heute den besten Karikaturmalern Frankreichs und Englands die „Fliegenden Blätter“ in die Hände, so werden sie sagen müssen: das ist etwas Gutes und etwas Eigenes, etwas Deutsches; deutsch die Charaktere, deutsch der Humor, deutsch die Behandlung, die von unserer pikanten Detailausführung durch eine äußerst glückliche, das Kleine weniger berührende, bei der rundesten Zeichnung auf massige Kraft ausgehende Derbheit des Holzschnittes sich auszeichnet; so würde sich das deutsche Lustspiel, wenn diese Nation eins haben könnte, zu dem zugespitzten, feinen, frivolen, intriganten, epigrammatischen der Franzosen verhalten; so mußte der Holzschnitt da werden, wo die Freske blüht, und — mit diesem Seufzer würden sie wohl ihre Betrachtung schließen — schade, schade, o schade, daß solchen komischen Kräften die politische, selbst die größere soziale Satire gewaltsam verrannt ist! Eine Freiheit, ein Staat: und ihr werdet Großes erleben!

(Anonym, Jahrbücher der Gegenwart, IV. Jahrgang, 1846, Januarheft.)

Ein malerischer Stoff.

Am 20. Juni 1576 stieß in Zürich ein lustig befrachtetes Schiff in die Limmat. Ein großmächtiger Kessel voll Hirsenbrei war geladen, und unter den Abschiedsgrüßen und Glückwünschungen einer wimmelnden Volksmenge bestiegen vierundfünfzig in festliches Rot gekleidete Männer mit Armbrüsten das Fahrzeug. Ein Teil derselben ergreift die Ruder, und man sieht an ihren raschen Schlägen, daß sie Eile haben. Die Stadt Straßburg hatte auf den 21. Juni ein großes Hauptschießen mit Armbrust und Büchse ausgeschrieben; von nah und fern hatten sich daselbst die geladenen Gäste schon eingefunden; die Züricher Büchsenschützen waren auch schon dahin abgezogen, die Armbrustschützen aber warteten den letzten Tag ab, denn sie hatten etwas Besonderes vor. Einen Wasserweg von dreißig Meilen, aus der Limmat in die Aar, aus der Aar in den Rhein, zu dem man sich sonst vier Tage nahm, wollten sie in e i n e m Tage zurücklegen. Den Beweis ihrer Kraft und Raschheit sollte nun eben der Hirsenbrei liefern: er sollte noch warm auf die Tafel des Ammeisters zu Straßburg gesetzt werden. Und richtig, es wurde durchgeführt; der heiße Sommertag ermattete nicht die Sehnen der rüstigen Ruderer, abends gegen neun Uhr landeten sie in Straßburg, dem feierlichen Empfang folgte ein Schmaus bei dem Ammeister und siehe: der Hirsebrei brannte noch am Mund. Es galt aber nicht nur einen Schwank in guter Volksweise; der Scherz hatte einen Sinn. Die zwei altverbündeten Städte hatten immer getreulich zusammengehalten in Lust und Ernst, man hatte die Volksfeste gegenseitig besucht, in Kriegszeiten sich unterstützt; allmählich aber war Verkehr und Bündnis lauer geworden. Jetzt wollte man diesem Bunde wieder Leben geben, man wollte zeigen, daß Zürich wackere Männer und starke Arme habe, welche im Falle der Not rasch zur Hand wären, der befreundeten Stadt beizustehen; man kann in Zürich kochen, in Straßburg essen: so nahe Nachbarn sollen zu Schutz und Trutz treu verbunden bleiben. Nach fröhlicher Festzeit kehrten die wackeren Schützen unter straßburgischem Geleite auf festlich geschmückten Wagen, mit wehenden Fahnen beschenkt, nach Hause zurück.

Der gute Schwank wurde vielfach besungen, durch Inschriften,

Münzen, Holzschnitte, Mauergemälde verewigt. Jener geniale Humorist, dem nur die Kunstform fehlte, um ein deutscher Aristophanes zu werden, jener wahnsinnige Wortspieler, hinter dessen kolossalen Narrheiten und Wüstheiten ein so gesundes Herz, so sittliches Gefühl, so wackerer Mannessinn, so heiße Vaterlandsliebe, so schwungvolle Begeisterung für die großen Bewegungen des Reformationszeitalters hervorleuchtet: der treffliche Fischart dichtete darüber unter dem Namen: Ulrich Mannsehr vom Treubach ein kleines Epos: „Das glückhaft Schiff von Zürich. Ein Lobspruch von der glücklichen und wohlfärtigen Schiffahrt einer bürgerlichen Gesellschaft aus Zürich auf das ausgeschrieben Schießen gen Straßburg, den 21. Juni des 76. Jahrs nicht viel erhörter Weis vollbracht.“ Dieses Gedicht ist 1828 von Karl Halling neu herausgegeben und von L. Uhland mit einem einleitenden Beitrage zur Geschichte der Freischießen begleitet worden. Ein glücklicher Stoff für einen Dichter! Hier ist zwar keine spannende Handlung; eine bewegte männliche Körpertätigkeit, die durch Sonnenbrand und gefährliche Flußwirbel ein Schiff rudert, nimmt wohl die Mitte ein, aber es geht nicht zum Kampf, sondern zum Spiel, glückliche Vollendung erwartet man von Anfang, hier waltet kein Schicksal, wie es im großen Epos die ersten heroischen Unternehmungen der Völker beherrscht. Festszenen, heiterer Willkomm und Abschied bilden den friedlichen Anfang und Schluß. Doch im Spiel ist Ernst, im Scherz Zweck. Ein Gedanke trägt das Ganze, und dieser Gedanke ist an sich ein objektiver, in gegebenen Volksverhältnissen natürlich begründeter. Ebendarum bleibt dieser Gedanke nicht verborgen hinter dem, was im Vordergrund am Auge vorübergeht; wie er naiv ist, gut bürgerlich, volkstümlich, so leuchtet er auch sichtbar aus den Formen und Gestalten der Männer und ihrem Tun, dem ganzen Festbilde guter alter Zeit und Sitte hervor. Die einförmige Sukzession der Fahrt, für alle künstlerische Behandlung eine schwierige Partie, belebt sich auf einzelnen Punkten: das Schiff wendet von einem Fluß in den andern, wird von den Einwohnern der Städte, an denen es vorüberfährt, festlich mit Ruf und Trompetenschall begrüßt und der Gruß gleich lebhaft erwidert, die gefährlichen Stellen des Flußbetts fordern verdoppelte Anstrengung; genügt aber dies Alles nicht, einer langen Tagesfahrt ihre Monotonie zu nehmen, so darf der Dichter, der ja nicht bloß Bilder dem inneren Auge zu geben hat

und dem auch als Epiker eine lyrische Belebung nicht versagt ist, das Schiff mit seinen Empfindungen begleiten, oder richtiger, damit er nicht über die Grenzen des Epischen hinaus in das Subjektive gerate, er wird uns mit Herz und Sinn in die Gefühle der fahrenden Männer versetzen, wie sie die wechselnden Ufer, die neuen Flüsse begrüßen, dem Gang der Sonne ungeduldige Blicke zusenden, sich zu neuen Anstrengungen anspornen, endlich mit Jubel ihr Ziel vor Augen sehen. Der Abschied von Zürich, der Empfang, die Bewirtung in Straßburg gibt eine Reihe trefflicher Sittenbilder guten alten Städtelebens: da sind die rüstigen Männer, die schönen Frauen, die ehrbaren Ratsherrn, die geschmückten Schießstätten, die wohlbesetzten Tafeln, da ist der Münsterturm, sind die stattlichen Häuser Straßburgs. Die umgebende Natur ist überall so schön, daß eine Reihe der herrlichsten Landschaftsgemälde an dem gleitenden Schifflein vorüberzieht. Ohne allen besonderen Anlauf, ohne abgelöste Herausstellung des Gedankens, der diesen Schwank voll guten Sinnes eingab, kann der Dichter alle diese Szenen mit dem Ausdrucke desselben durchflechten, ihnen die geistige Durchsichtigkeit geben, daß man überall auf den sittlichen Grund hineinsieht.

Man kann nicht sagen, daß Fischart seinem Stoffe mit Künstlerhand all seine fruchtbaren Keime abgewonnen habe. Zunächst stand er ihm zu nahe in der Zeit. Ihn trennten nicht Jahrhunderte der Aufklärung von der guten alten Zeit, von den malerischen Kulturformen der Sitte, Tracht, Geräte usw.; naiv, wie die Menschen noch waren, hat er auch keine Sehnsucht nach der äußern Natur, um ihre Schönheit im Sinne des sentimentalen Blickes als landschaftlichen Saum der bewegten Menschengruppe mitwirkend beizugeben. Auch der politische Zustand seines Vaterlands ist nicht so, daß er den Wert seines Stoffes mit dem geschärften Auge anzusehen hätte, womit ein moderner Dichter jene schöne Regung deutschen Bundesgeistes im Schimmer verklärender Vergangenheit betrachten würde. Die Schweiz hat sich noch nicht von Deutschland getrennt, Elsaß ist noch nicht verloren. Allerdings ist jedoch die gute alte Zeit bereits erschüttert, man schlägt aus der Art, „erregt täglich neue Bräuch“, man sieht täglich durch neu „Unrichtigkeit groß Leid entstehen“, alte Tugenden schwinden, der zähe Halt an einer ausgelebten Religionsform gegen das neue Geistesleben droht Deutschland zu zerreißen, und gute

Nachbarschaft, treuer Bundessinn wird von trauernden Patrioten vermißt; es gilt schon, die Kraft, die handfeste Arbeitsamkeit, die Bundestreue der Altvordern zu preisen und die rüstige Fahrt einem erlahmenden Geschlechte als Muster und Sporn hinzustellen. Aber doch ist die Zeit der derben Bürger- und Volkslust, wie sie nach dem Zerfall der ritterlich mönchischen Bildung des Mittelalters aufblühte und in Festen und Schwänken ihrem neuen Lebensgefühl Form und Luft gab, auch noch die des Dichters. Das Element, das diesen Stoff getragen, ist unmittelbar auch das seinige, und dieses Element war überhaupt nicht dasjenige, worin reine künstlerische Form gedeihen konnte; die humanistischen Studien blühten, und Fischart war einer der bedeutendsten damaligen Humanisten, aber Formsinn, Formgefühl von den Alten zu lernen, wie die Italiener, dazu war für die Deutschen die Zeit noch nicht: ihre Tugenden, ihren objektiven Charakter, ihre reine Menschlichkeit verstand man wieder, die Anmut ihrer Fabeln regte mächtig an, aber der Bildhauer, der Zeichner, der Dichter reinigte und erzog nicht an ihnen seine Einbildungskraft zur Klarheit, zu künstlerischen Harmonie. Gerade jetzt vielmehr brach recht die deutsche Barbarei hervor; im Mutwillen des Sieges über Jahrhunderte der Illusion wollte sie sich recht mit Fleiß austoben. Auch Fischart ist barbarisch, und sein glückhaft Schiff zeigt es wie seine anderen Werke. Es ist formlos hingeworfen. Der gute Sinn des Schwanks wird in ermüdenden didaktischen Stellen, welche zwar als Gesinnung des Dichters erfreuen, neben die Erzählung gestellt. Er preist insbesondere die A r b e i t, „handfest Arbeitsamkeit, standhaft Unverdrossenheit," und auch darin erkennt man das Ende des Mittelalters, den neuen Geist, der den Menschen aufgegangen war. Seine Lehren trägt er teils im eigenen Namen vor, teils legt er sie einem Dritten in den Mund, aber auch dann zu breit. Antike Fabeln, von Ikarus, Jason und anderen einzufügen vergißt er nicht. An einigen Stellen sieht man wohl, daß es ihm nicht an Sinn und Empfindung fehlte, die wahre Bedeutung des Mythischen zu fühlen, ja ächt poetisch und unabsichtlich den Prozeß zu wiederholen, durch welchen es überhaupt entstanden ist. Wie die guten Gesellen in den Rhein kommen, begrüßen sie ihn laut mit Trommeten und bitten ihn um gute Förderung. Der Rhein hört es, „da wund er um das Schiff sich krauß, macht umb die Rüeder ein weit Rad und schlug mit Freuden ans

Gestad und ließ ein rauschend Stimm da hören," und nun ermahnt er seine lieben Eidgenossen, sie sollen frisch dran gehen, sie sollen ihren Vorfahren nachjagen in der alten Gerechtigkeit, nachbarlicher Freundlichkeit, Standhaftigkeit in der Not; er habe viel ehrlich Leut und Schützen gen Straßburg geleit auf das Schießen, aber noch keine mit solcher Freude. Dies ist jene echte Naturbeseelung, welche noch heute Götter bildet, nur mit dem Unterschiede, daß die Alten diese Götter glaubten, während die Phantasie der Neueren sie nur als freien Schein erzeugt und verwendet. So wird auch die Sonne belebt; die Schiffer müssen wünschen, ihr zuvorzukommen, sie will es nicht leiden, spannt frische Pferde vor usw. Diese Naturbelebung ist eines der Hauptmittel, womit der Dichter die einförmige Linie der Fahrt zu schmücken weiß, aber, wie schon gesagt, in weiterer Ausdehnung und Fühlung die umgebende Natur hereinzuziehen, dazu ist er selbst zu sehr Natur. Trocken erscheint er besonders in den menschlich belebten Szenen; die Abfahrt unter Volksgruß von Zürich, die Durchfahrt unter der Baslerbrücke unter lautem Zuruf und Trompetenschall, der Empfang in Straßburg, der Besuch der Schießstätte, des Zeughauses, der Speicher, der Kellereien, des Münsters, wo auf dem Kranze ein Frühstück genossen wird, alles dies ist so gegeben, daß man deutlich sieht: er hat ein Bild, aber ihm fehlt die Flüssigkeit, die epische Ruhe und behagliche Malerei, es mitzuteilen. Fischarts bildendes Talent liebte es bekanntlich, sich auf die Sprache zu werfen und den ausgelassensten Mutwillen an ihren Formen zu üben; für den satirischen Roman war dies wohl am Orte, aber hier im epischen Stile und der gebundenen Sprache muß man, wiewohl er sparsamer mit Wortspielen ist als sonst, eine Verirrung des Bildungstriebs darin erkennen. Die laufenden Reimpaare sind formlos und ermüdend, die Sprache schwankt im Zustande des Übergangs vom Mittelhochdeutschen zum Neuhochdeutschen (— Fischart wechselt z. B. zwischen: Ruoder, Rueder und Ruder —), hat aber immer noch weit mehr Saft und Grün, als der moderne Niederschlag aus den Dialekten, dieser Baukasten aus viereckigen Holzblöckchen, aus denen wir frei schaltend Alles fügen können, die aber aus vertrocknetem, der dichterischen Neubelebung so spröd widerstehendem Holze bestehen.

Ich rede nicht im Scherz, wenn ich sage, daß nach meiner Überzeugung noch heute ein episches Talent in diesem Gegenstand einen

sehr dankbaren Stoff fände. Was wäre daraus zu machen, wenn alle die bildungsfähigen Keime, die Fischart darin liegen ließ, benutzt würden! Wenn die malerischen Kulturformen, die ungebrochenen Menschen, die saftige Sitte, das Wohlbehagen der Städte, die vollen Keller und Speicher, die gediegenen Häuser, das herrliche Münster vor uns heraufgeführt würden, wenn nun zugleich die Schweizernatur, die Alpen, die silbernen Gletscher, die milden, grünen Täler im blauen Morgendufte, dann das breitere Land, die Ströme, der Rhein, das gesegnete Elsaß in Auge und Seele träten, nicht beschrieben in der Weise der im ästhetisch verwerflichen Sinn malenden Poesie, sondern vorüberziehend, wie die Ufer am gleitenden Schiffe nach der bekannten optischen Täuschung zu gehen scheinen, abgespiegelt im Auge der wackeren Schiffer, lebend in ihrer wechselnden Empfindung. Und durch dies Alles hindurch der rote Faden der Bedeutung des Ganzen, die jetzt so guten Boden fände! Der Dichter hätte den unendlichen Vorteil, eine Saite anzurühren, die mächtig schwingt und hellen Ton gibt. Es braucht kaum gesagt zu werden, was bei diesem tüchtigen Schifferstückchen jedem Deutschen einfallen muß. Konnte der Züricher dem Straßburger zeigen, wie schnell man zusammenkommen kann, wenn man nur recht will, so kann wohl eines schönen Tages auch der Deutsche mit einem Kessel noch heißeren Hirsenbreis in Straßburg erscheinen.

Wir haben eine Idylle, die fast lauter Schwank ist: Mörikes „Idylle vom Bodensee“; sie dreht sich um zwei harmlose Bauernspäße, komponiert eigentlich Schwank in Schwank und schwächt dadurch leider ihre einzelnen wunderschönen Bilder. Ein bedeutenderer Hintergrund, wie ihn Goethe seiner Idylle Hermann und Dorothea gegeben, ließ einem solchen Vordergrund sich nicht anfügen, wiewohl der Bodensee Anhalt genug zu großem Ausblick geboten hätte. Die Hirsenbreifahrt dagegen ist zwar im Vordergrund nur idyllisches Sittenbild und zugleich einfach ein Schwank, die Handlung nur Spiel; allein das Handeln kostet mannhafte Anstrengung, und das Spiel hat einen ernsten, politischen Sinn; die größere Perspektive, der bedeutende völkergeschichtliche Hintergrund ist also von selber da und nicht erst hinzuzugeben. Der Stoff wäre demnach ganz dazu geschaffen, in höheren epischen Stil gehoben zu werden, wie Goethe in Hermann und Dorothea getan hat. In diesem begrenzten Sinne

könnte denn vielleicht ein gutes Dichtertalent an unserem Stoffe zeigen, daß noch ein Epos möglich ist.

Die Absicht dieser Zeilen ist jedoch eine andere. Ich möchte diesen Stoff dem Maler empfehlen; nicht nur dem Illustrator, dem Holzschneider, dem Skizzenzeichner, wiewohl kein Zweifel sein kann, daß auf den ersten Blick schon ein Zyklus anziehender Bilder in kleineren Umrissen der Phantasie entgegenquillt; nein, dem Maler, dem Historienmaler, und selbst die Probe des großen Stils in der Freske dürfte nach meiner Ansicht der Stoff recht wohl aushalten, so gut wie die des epischen Stils in der Hand des Dichters. Die Form, in welcher uns der Stoff von Fischart überliefert ist, wäre als Grundlage, Vorlage gerade die rechte. Die bildende Kunst hat von jeher ihre Stoffe nicht bloß aus der unmittelbaren Wirklichkeit, sondern auch aus der Poesie gewählt. Der Stoff ist in diesem Falle bereits Form geworden, aber diese Form wird für ein Kunstverfahren anderer Art noch einmal Stoff. In diesem Verhältnis liegt allerdings auch eine Klippe. Die Kunsttätigkeit fordert zwar einen Stoff, der in gewissem Sinne schon reif ist. Reif: dies hat eine doppelte Bedeutung. Abgesehen von der Frage, ob er schon von einer andern Kunst behandelt ist oder nicht, soll er, wie er im Leben, in der Geschichte vorliegt, vollendet, vergangen, abgeschlossen sein. Oder er ist zudem schon von einer andern Kunst behandelt, also reif im Sinne einer bereits vorangegangenen formellen Zubereitung. Hier aber ist es, wo eine ebenso starke zweite Forderung eintritt: er darf nicht allzureif sein. Allzureif ist ein Stoff für den Maler, wenn er ihn als dramatisch behandelten vorfindet und aus dieser Behandlung als seiner Quelle schöpft; denn da ist schon Alles auf rasche und unmittelbare Wirkung gestellt, die bildende Kunst treibt dies noch weiter, und so geht es fast unvermeidlich über in eine theatralische Beziehung auf den Zuschauer, wodurch diese Kunst in ihrem Wesen zerstört wird, denn ihre Werke sollen ganz als solche erscheinen, die nicht wissen, daß man sie sieht. Allzureif ist aber der Stoff auch, wenn ihn der Maler aus der Lyrik (als einziger Quelle) schöpft; freilich dies nur nach einer Seite, nach der andern ist er ebensosehr unreif. Er ist von subjektiver Innigkeit durchglüht, das Element der Zeichnung, der Gestalt in die zitternden Schwingungen des Gefühls verflüchtigt, das Greifliche zu wenigen Strichen oder Farben-

punkten eingeschmolzen, die der bildende Künstler nicht mehr zu der nötigen Breite, zu voller Anschaulichkeit ausziehen kann, ohne in das Gesuchte, Mühsame zu geraten. Die Düsseldorfer Schule hat zur Genüge bewiesen, welch unglückliche Wahl diese Ausbeutung des Lyrikers durch den Maler ist. Teilweise ist diese Unreife allerdings auch in der dramatischen Poesie vorhanden als notwendige Folge der Stellung des Ganzen auf die Spitze unruhiger Spannung, erschütternder Wirkung; die äußere Lebenssphäre wird mit scharfem Messer abbreviert, um der Handlung aus inneren Motiven freien Raum zu geben, doch geht die Einsaugung des Äußeren natürlich ungleich weniger weit als in der lyrischen Dichtung. Das Epos dagegen kocht den Stoff in einem Sinne reif, wodurch es wirklich der bildenden Kunst in die Hand arbeitet. Es breitet ihn deutlich und scharf vor dem inneren Auge aus, es wirft nicht die subjektive Empfindungsglut des dichtenden Subjekts hinein, sondern beleuchtet ihn ruhig wie die gemessen wandelnde Sonne. Allerdings durchwärmt und vergeistigt es ebenfalls seinen Stoff in einer Weise, worin es von der bildenden Kunstform völlig abweicht, und während es ihn dadurch voller belebt, entkleidet es ihn auf der andern Seite notwendig doch auch eines Teils seiner sinnlichen Breite und Anschaulichkeit. Ist es ja schon die Sprache, welche zwischen aller Poesie und aller bildenden Kunst eine scharfe Grenze zieht. Der Dichter spricht, er läßt sprechen; selbst die verhältnismäßig dürftige Behandlung, welche Fischart mit seinem Stoffe vorgenommen, besitzt in jenen Momenten, wodurch er die Tagesfahrt der Züricher belebt, indem er sie jetzt im eigenen Namen mit seinen Wünschen begleitet, jetzt den Rhein fröhlich aufrauschen und sie mit Worten begrüßen, jetzt die Sonne mit ihnen wettlaufen läßt, rein poetische Schönheiten, wohin ihm kein Maler folgen kann. Anderes dagegen liegt — nicht nur bei unserem hier so unbehilflichen Fischart, sondern in jedem Epos — noch zu dürftig und unentwickelt. Der Epiker kann die Motive der Gestaltung, die der Stoff darbietet, nicht in ihrem Umfang ausbeuten. Schon dadurch, daß er nur dem inneren Auge seine Gebilde vorüberführt, werden diese, so scharf er im Gegensatz gegen den Lyriker zeichnen mag, unbestimmt, ungründlich. Die Malerei hat also noch genug zu tun auch am episch vorbereiteten Stoffe, sie hat noch Objekt genug, an welchem, im Kampfe mit welchem sie bildend,

umgestaltend, da abschneidend, ausscheidend, dort erhellend, erhöhend ihre Tätigkeit erweisen, ihr spezifisches Leben entfalten kann. Vollends aber in dem vorliegenden Gedichte hat schon die Hand des Epikers ihr Geschäft nur halb vollendet, mit derbem Finger den Ton nur in groben und trockenen Umrissen modelliert. Der bildende Künstler muß hinter den Dichter zurückgehen, durch geschichtliche und landschaftliche Studien das vom Dichter nur grob untermalte Bild vollenden, ja im Grunde ist sein Verhältnis zu diesem nicht viel anders als das zu einem dankbaren historischen Stoffe, dem ein Erzähler nur wenig Leben abgewonnen hätte.

Fassen wir den Stoff einmal ohne weitere Skrupel frischweg an und besehen ihn näher auf seine malerischen Motive; es muß sich ja sogleich zeigen, ob er arm oder reich ist. Denken wir uns einen Zyklus von Bildern; der Ernst der Grundidee, die stattlichen Kultur-, die großartigen Naturformen berechtigen uns, wie schon angedeutet, uns groß ausgeführte Fresken in einem Rathaussaale, einer offenen städtischen Halle vorzustellen. Nähmen wir nur e i n Bild an, ein Staffeleibild, worin ein Künstler alles Beste, was der Stoff enthält, wie in einem Fokus zu vereinigen suchte, so täte wahrlich die Wahl weh. Welches ist der „prägnanteste", der „fruchtbare" Moment? Abfahrt, schwerste und gefährlichste Partie der Fahrt, Ankunft*)? Wir brauchen diese schwere, freilich sehr interessante Frage nicht zu lösen, wenn wir uns einen Zyklus denken, und gewinnen zugleich den Vorteil, dasselbe Schiff und dieselben Mannen mehr als einmal vorüberführen zu dürfen. Also zur Sache! Das erste Bild stellt eine Uferszene in Zürich dar. Der Brei wird gekocht, die Sonne ist noch nicht aufgegangen, das Feuer beleuchtet mit flackernder roter Flamme die Architektur der Stadtumgebung, die Gestalten munterer Köchinnen und Köche, die Wellen der Limmat. Andere sind am Ufer mit der Ausrüstung des Schiffes, dem Zutragen der Armbrüste, der Lebens-

*) Der Moment der Ankunft ist wirklich gemalt worden, mehrere Jahre nachdem dieser Aufsatz geschrieben war. Leider entsinne ich mich des Künstlers nicht; ich meine, ein Elsässer. Ich habe das Bild in Zürich ausgestellt gesehen und, wie jedermann, mit großem Genuß. Figurenreiche Szene am Ufer, Empfang der Gäste durch den Magistrat, umher frisches, behagliches Bürgerleben in mancherlei Gruppen, wozu der Stadtprospekt mit den stattlichen alten Häusern einen höchst malerischen Grund und Rahmen bildete.

mittel beschäftigt, während die wackeren Schützen und Ruderer einsteigen. Das zweite Bild stellt die Abfahrt vor. Die Sonne geht auf, ferne Gletscher, die Spitzen der Häuser, der Kirchen stehen schon im Lichte, eine fröhliche Menge drängt sich am Ufer, winkt, ruft Glück, die Schiffer ziehen mächtig die Ruder an, „daß es ein Ansehen gab, als ob ein frembds ungwont Gefügel (Vogel) da auf dem Wasser rüert die Flügel". Nun eilen wir längs der Wand hinab und lassen ihre Mitte vorerst leer für die bildnerisch zweifelhafte Mitte der Begebenheit; am andern Ende aber zeichnet unsere Phantasie mit leichtem Wurf die geistigen Kartone für die Szenen der Ankunft und des Aufenthalts in Straßburg. Das Ufer des Rheinarms ist mit wartendem Volke gekränzt, unter welches die Anfahrenden nach alter Sitte (V. 785 ff.) Brot auswerfen; zwei Ratsherrn zur Empfangsrede stehen bereit und treten aus den Volksgruppen hervor. Ein Teil der Ruderer legt schon müde das Ruder weg, andere geben die letzten Stöße oder stehen mit den Schalten bereit, der eine langt die Waffen hervor, andere legen Hand an den Kessel, ihn auszupacken. Die untergehende Sonne beleuchtet die Szene, die Pyramide des Münsterturms schwimmt im flüssigen Golde. Nun Schmaus beim Ammeister. Der Brei ist aufgetragen und brennt den Kostenden noch auf den Lippen. Wie heitere Motive in diesem Momente, wie glänzende in der Anordnung der festlich genußreichen Situation bei der malerischen Form der Raumausstattung, Geräte, Tracht liegen, bedarf gewiß keiner Ausführung. Die tiefere Bedeutung, welche der Scherz hat, könnte recht wohl in einer klar hervortretenden Gruppe von Männern, die in ernster Erregung durch Handschlag einen Städtebund besiegeln, ihren Ausdruck finden. Ein solcher Moment kommt freilich an Anschaulichkeit nicht einer leidenschaftlichen Handlung gleich, doch entzieht er sich noch nicht der Sphäre des Darstellbaren, und eine historische Notiz darf ein Kunstwerk ja wohl voraussetzen zu seiner Erklärung, nur keinen räsonnierenden Kommentar. Man könnte aber, wenn man wollte, diesem Schmause den Scherz und die Lust als alleinherrschende Stimmung lassen und eine solche Szene, worin der Sinn des Schwanks sich höhere Form begeisterten Gefühls gibt, auf den Münsterturm verlegen, wo am andern Tage eine „Kollation" die Gäste erwartete. Das wiederholte Schmausen zu vermeiden würden hier einige Becher Weins genügen; der erhabene Ort, die recht wohl

anzudeutende Fernsicht auf die Gauen Deutschlands und der Schweiz würden als das natürliche Motiv erscheinen, die Männer zu stimmen und zu erheben, um sich mit Blick, Umarmung, Händedruck, Hinauszeigen auf die herrlichen Lande den Brüderbund treuen Zusammenhalts zuzuschwören.

Man fühlt freilich, daß hier zu wenig Handlung ist, solche nämlich, welche die Gestalt in eine starke, deutliche, unmittelbar verständliche Bewegung setzt, man fühlt, daß Szenen, wie die hier aufgeführten, erst auf eine Reihe vorhergehender als festlicher Abschluß folgen müßten. Sollte denn nun aber wirklich der bewegtere Teil des Ganzen, die Fahrt selbst, nicht einige Momente für die Hand des Malers darbieten? Momente, wie die, wo die braven Ruderer ungebeugt von langer Mühe, „zu ruodern erst ein Grimm bekommen und so stark die Rüeder zucken, als wollten fallen sie an Rucken, in gleichem Zug, in gleichem Flug; — der Steurmann stuend fest an dem Pflug und schnitt solch Furchen in den Rein, daß das Unterst zu oberst schein; die Sonn het auch ihr Freud damit, daß so tapfer das Schiff fortschritt, und schien so hell in d' Ruoder-Rinnen, daß sie von fern wie Spiegel schienen“ usw. — Alles das, sollte man doch meinen, sei darzustellen, und auch das Bewegte des Wassers, was die lustige Stimmung des Ganzen vollendet, muß ja dem Maler eine ganz willkommene Aufgabe sein: „das Gestad scherzt auch mit dem Schiff, wann das Wasser dem Land zulief; dann es gab einen Widerton gleichwie die Rüeder täten gon; ein Fluot die ander trieb so gschwind, daß sie Eim unterm Gsicht verschwind, ja der Rein warf auch auf klein Wellen, die tanzten, umb das Schiff zu gsellen; in Summa: alles fröudig war, die Schiffahrt zu vollbringen gar“. Drei Momente der Fahrt ließen sich etwa festhalten und ohne ermüdende Wiederholung aneinander reihen. Als zweites Bild haben wir oben die Abfahrt vorgeschlagen. Das dritte nun (das erste von der Fahrt selbst) zeigte das „Wagschifflin“, wie es in den Rhein gelangt ist. Die Sonne brennt schon heiß; die Ruderer haben die Gewänder abgelegt und sind nackt bis zum Gürtel; auf den lustigen Anfang ist die schwere, arbeitsvolle Mitte gefolgt, der Rhein nähert sich der gefährlichen Stelle bei Laufenburg, wo er sich schäumend zwischen steilen Ufern durchstürzt und durch die Berge „eine Straßen frei äzt“. Der Steuermann weist anfeuernd vorwärts; ein Teil der Mannschaft

drückt in allen Bewegungen noch die Freude aus, in den deutschen Strom gelangt zu sein, die Ruderer verdoppeln ihre Kraft, und hier ist es, wo sie in heißer Mannesarbeit die Ruder zückend sich zurückbiegen, „als wollten sie auf den Rücken fallen,“ hier, wo der Dichter in die vorhin angeführte stimmungsvolle Schilderung übergeht. Als viertes Bild würde ich die Durchfahrt unter der Brücke von Basel vorschlagen. Ich muß es der Phantasie des Künstlers und seiner besseren Übersicht der malerischen Mittel überlassen, ob er seinen Standpunkt für diesen schönen epischen Moment auf der Höhe nehmen, uns zuvorderst das jubelnde, guckende, grüßende, mit Trompeten schmetternde Volk auf der Brücke, das unter sie durchschießende Schiff in der Tiefe zeigen, oder ob er das Schiff mit den hinaufgrüßenden Männern in den Vordergrund und die Brücke mit dem Volk entfernter in die Höhe stellen will. Im ersteren Fall hätte er jedenfalls den Vorteil, uns nicht abermals die dem Auge schon geläufige Schiffsmannschaft, sondern Volksgruppen, Männer, Frauen, Kinder, verschiedene Stände zu zeigen, und an einem Reichtum genreartiger Motive wäre kein Mangel. Für das fünfte Bild schwanke ich zwischen zwei Momenten, denn beide aufzunehmen halte ich nicht für tunlich, weil man dasselbe Schiff nicht zu oft vorführen kann, ohne allerdings in monotone Sukzession zu geraten. Die eine Szene würde die sehr schwierige Durchfahrt durch den wilden Strudel bei der verfallenen Burg Ißstein darstellen. Als nicht minder wild wird der Strom weiter unten bei Neuenburg geschildert, die Mannschaft beklagt die unglückliche Stadt, welche er kurz vorher zum Teil zerstört hat; die erstere Stelle hätte aber an der Ruine von Ißstein eine besonders vorteilhafte malerische Szenerie. Einen solchen Moment der stärksten Bewegung und Anstrengung in den Zyklus aufzunehmen, einen Moment, wo die ganze Situation eine furchtbare und alle menschliche Kraft in Anspruch genommen ist, wäre nicht nur aus unmittelbar ästhetischen Gründen sehr zu empfehlen, nämlich teils wegen der Lebendigkeit des Schauspiels an sich, teils wegen des Kontrastes, der wohltuend den behaglichen Schlußszenen in Straßburg voranträte, sondern auch wegen des tieferen Sinnes, der zwanglos und ohne allegorische Absichtlichkeit dem Zuschauer daraus entgegenkäme: dieser würde fühlen, wie auch das Spiel seinen strengen Ernst hat, er würde durch den Anblick des drangvollen Moments ergreifend darauf hin-

gewiesen, daß es sich hier nicht um einen bedeutungslosen Schwank handelt, kurz die Darstellung würde symbolisch im guten Sinne des Worts, zugleich und außerdem würde an die Leiden und Mühen des deutschen Volkes erinnert, die sich an den Besitz seines ersten Stromes schon geknüpft haben und, wenn es einst daran geht, wieder zu nehmen, was sein ist, blutig wieder knüpfen werden. Allein ich schwanke deswegen, weil ich sehr ungern einen andern Moment ruhig schöner Art fahren lasse, den nämlich, wo die Gesellen zuerst den Turm von Straßburg blitzend im Strahle der schon tiefer stehenden Sonne erblicken (V. 670). Da ruhen die Ruder einen Augenblick, da wird freudig hinausgedeutet nach dem schönen Ziele, da ist ein Jauchzen, Hüteschwenken, einer fühlt an den Kessel, ob er noch heiß sei, einer legt die festliche Jacke wieder um, ein anderer setzt Willkomm trinkend einen Becher Weines an usw. Getraut sich aber der Künstler, ohne durch Wiederholung des so oft wiederkehrenden Schiffes zu ermüden, sowohl jenen drangvollen, als diesen heiter sehnsuchtsvollen Moment aufzunehmen: um so besser.

Und so wollte ich überhaupt dem Künstler nicht vorgreifen; ich meine nicht, daß ich zu komponieren wisse, darum, weil ich mir zutraue, gelegentlich einem Stoffe anzusehen, ob er fruchtbar sei. Die Künstler hat es geärgert, daß die Ästhetik und Kritik neuerdings so viel von „der Wahl der rechten Stoffe“, von „den zeitgemäßen Stoffen“, sprach. Die Findung des Stoffes soll man dem geheimen Wechselgespräche zwischen Zufall und Genius überlassen, sagen sie. Sie haben Recht. Aber welchem Vernünftigen ist es auch eingefallen, dem Künstler seine Wünschelrute, den Instinkt, und seinen Boden, den Zufall, die gute Stunde, wo er auf Goldadern stößt, aus der Hand nehmen und ihn am Stecken der Lehre in das Land der guten Stoffe führen zu wollen! Es kann jedoch Zeiten geben, wo der Instinkt unsicher wird, den Wald vor Bäumen nicht sieht und dahin tappt, wo nur dürre Dornensträuche, verfaulte Knorren, verweste Wurzeln sind, aus denen sich nichts schnitzen läßt. Dann kann es sich treffen, daß die, welche nichts machen können, hie und da besser wissen, was zu machen wäre, als die, welche etwas machen können. Wenigstens auf das Land hinzuweisen, wo gute Erde, wo saftiger Wald ist, kann ihnen nicht verboten sein; und dann werden sie auch auf eine einzelne Stelle, diesen und jenen Baum hinzeigen dürfen.

läßt sich ja der Künstler vom bestellenden Laien oft genug Stoffe aufhalsen, welche nur der Ungeschmack für dankbar halten kann, fügt sich, gewinnt der schlechten Aufgabe ab, was ihr notdürftig abzugewinnen ist. Der Unterschied, daß der Eine bestellt, der Andere bloß hindeutet, wird doch wohl keinen Unterschied in dem Rechte begründen, auf Stoffe aufmerksam zu machen. Mag mein Rat ein Fehlschuß sein, ich begnüge mich dann gerne damit, die Stoff-Frage nur einmal wieder angeregt, nur auf irgendeinem Punkte zu einem Nachdenken darüber beigetragen zu haben, was gute Stoffe sind, was nicht. Der hier empfohlene zog mich immer wieder an, weil er so gut altbürgerlich, ehrbar, städtisch, so körnig, zugleich aber, wenn man nur auf große Leidenschaft verzichtet, so episch anschaulich ist, sich in einer Reihe von einzelnen Bildern so bequem und reif abrundet, weil er sich ebendarum so angemessen für monumentale Behandlung in großen, öffentlichen Räumen darbietet.

(Jahrbücher der Gegenwart 1847 und Altes und Neues von Fr. Th. Vischer, Stuttgart, 1881, S. 152—171.)

Zusatz. 1880.

Ein Fehlschuß ist dieser Artikel vielleicht zu nennen, sofern er einen Stoff empfiehlt, der im Zuschauer keine lebendige Anknüpfung an die Gegenwart zuläßt; öffentliche Kunstdarstellungen sollen volkstümlich sein und begleitende Gedanken angenehmer und erhebender Art hervorrufen. Bild tüchtiger Mannesarbeit: dies genügt nicht, der Stoff darf auch nach politischer Seite nicht tot sein. Was S. 160 hierüber gesagt ist, will nicht recht stimmen. Schweizern symbolisch Deutsche unterschieben geht bei der politischen Trennung doch kaum an, und das Elsaß ist zwar wiedergewonnen, aber haßt uns noch*). Dennoch,

*) Während ich dies schreibe, geht mir eine Ankündigung des Verlags Karl J. Trübner in Straßburg zu: Tobias Stimmers Straßburger Freischießen vom Jahre 1576. Nach dem Originalholzschnitt der Kaiserlichen Universitäts- und Landesbibliothek in Lichtdruckfaksimile mit erklärendem Text herausgegeben von Dr. August Schricker. Der Züricher Altertumsverein hat von diesem großen, aus vier Folioblättern bestehenden Holzschnitt das Vierteil herausgegeben, dessen Original sich auf der Züricher Bibliothek befindet, jetzt erscheint das Ganze nach dem vollständigen Straßburger Original. Der Trübnersche Prospekt macht auf obigen Artikel von

hoffe ich, wird der Wiederabdruck des Artikels schon aus dem Grunde nicht auf Mißbilligung stoßen, den er am Schlusse für sich vorbringt. Man wird nicht in Abrede stellen, daß Unsicherheit in der Stoffwahl mit dem Überhandnehmen der Richtung, die man unklar Realismus nennt, sehr fühlbar Hand in Hand geht, daß es in unsern Ausstellungen von Bildern wimmelt, die schon im Stoffe fehlgegriffen sind. Maler und Bildhauer sind von jeher öfters auf den Fehlgriff verfallen, Stoffe zu wählen, welche nur durch das poetische oder gar nur durch das prosaische Wort zu exponieren sind; dieser Mißgriff kommt jetzt begreiflicherweise seltener vor als in der hinter uns liegenden Periode der „Gedankenmalerei". Die Neigung unserer Zeit geht natürlich andere Wege; die Kunst greift jetzt gern nach einfach leeren Stoffen, denen sich Leben überhaupt nicht abgewinnen läßt, sie tut es, um in armseligem Mißbrauch eines wahren Satzes sich berühmen zu können, sie wolle zeigen, daß sie nicht durch den Stoff wirke. Oder sie macht es schlimmer, sie schnüffelt, indem sie reines Interesse der Formschönheit heuchelt, nach Stoffen, denen sich soviel als möglich des beliebten sexuellen Reizes abgewinnen läßt, wirkt also nun gerade erst recht durch den Stoff als Stoff. Diese Ausartungen liegen so natürlich in der Stimmung der Gegenwart, daß es vom Überfluß wäre, den innern Zusammenhang aufzuzeigen. Ebensowenig bedarf es einer Nachweisung, wie es komme, daß jetzige Künstler — glücklicherweise nicht viele — es lieben, Stoffe, die eine würdige Behandlung fordern, für eine unwürdige zu wählen; dies ist ja nicht Fehlgriff, sondern geschieht recht bewußt, recht mit Absicht*). Im gegenwärtigen Zusammenhang möchte ich vielmehr nur einen negativen Grund für die Häufigkeit unglücklicher Stoffwahl zur Sprache bringen. Je weniger jetzt in der Kunst die Seele gilt, desto weniger wird auch der Künstler daran denken, seine arme Seele zu

1847 aufmerksam. Stimmer war Zeitgenosse und schildert das gesamte Festtreiben aus eigener Anschauung; ich kenne das Werk noch nicht; es soll meisterhaft sein. Ein gutes Bild aus der Zeit selbst kann nur eine höchst erquickliche Anschauung gewähren, da jede ablenkende Betrachtung wegfällt, wenn man ganz in die damalige Gegenwart versetzt ist, wo die Mahnung, die den warmen Hirsenbrei enthielt, noch unmittelbare Geltung hatte.

*) Vgl. über das Bild von Liebermanns „Christus im Tempel" hier unten S. 328—332.)

bilden. „Der echte Künstlersinn, darauf allein kommt es an! Was Bücher! Die abstrakten Lettern verderben nur das Künstlerauge! Bildung? Es lebe die Natur!“ Edler Sohn der Natur! Du ahnst nicht, daß wir durch Bildung unter Anderem auch dies lernen: daß Natur und Kultur ein falscher Gegensatz ist. Dir erscheinen Bücher wie Särge, eine Bibliothek wie ein Leichenhaus; dir hat Niemand gesagt, und du selber wirst es dir freilich zuallerletzt sagen, daß die toten Lettern vergangenes oder fernes Leben verwahren und daß es denen, die zu lesen wissen, blühend und atmend aus dieser Gruft wieder aufsteigt, daß Bilder, wie die, welche aus Fischarts glückhaftem Schiff aufleuchten, unzählig hinter altem Schweinsleder und neuem Kalbleder schlummern, um, berührt von Künstlerhand, wiederaufzuleben, daß Bücher eine Fundgrube quellender Keime für Meißel und Leinwand sind wie für den Kiel des Dichters. Und die Ästhetiker, Kritiker, die Professoren vollends! Nicht wahr, auf diese zu spotten ist echte Künstlerlust und Künstlerprobe? Ja, fort mit den „abstrakten Theorien“. Fort mit Leuten wie Lessing und seinem langweiligen Laokoon! Es lebe der edle Instinkt!

(Altes und Neues von Fr. Th. Vischer, Stuttgart 1881, S. 171—174.)

Kaulbachs Reineke Voß.

I.

Die Satire ist jetzt mehr als je an der Zeit, so gewiß, ja noch gewisser, als sie den ersten Bewegungen der Reformation mit ihren schneidenden Waffen zur Seite gieng, jenen Bewegungen, denen unsere Gegenwart gleicht wie ein Bruder dem andern. Freilich dürfen wir auch den großen Unterschied nicht vergessen. Aus der Fäulnis des feudalen und kirchlichen Lebens, aus der Verwesung einer Welt von Illusionen stieg dem Reformationsalter ein neuer, ein unerbittlicher Geist der Erfahrung auf; in bitterer Schule sollten die Völker anfangen, praktisch zu werden. Starke Anstalten waren gemacht, der falschen Pietät los zu werden. Wie von selbst bot sich diesem neuen Geiste jene Tiersage dar, welche aus dem Dunkel der altdeutschen Wälder dem Mittelalter überliefert, von Jahrhundert zu Jahrhundert getragen, mehr und mehr zu einem satirischen Gemälde der argen Menschenwelt anwuchs. Nicht Fabel, sondern Sage war es: nicht Auftritte zwischen den Tieren waren erfunden, um durch sie das menschliche Leben zu versinnlichen, sondern zwecklos und doch mit unvermerktem Blick auf die Menschenwelt wurden aus naturfrischer, scharfer Beobachtung die „Heimlichkeiten" der Tiere schalkhaft erzählt; die Menschenwelt war daneben gar nicht da, denn sie war still und unbewußt in die Tierwelt hinübergetragen und in ihr aufgegangen. Man hatte sie in petto, aber auch nur in petto, und ohne dies heimliche Verhältnis aufzulösen, wurde Zug um Zug das Gemälde menschlich aufgehöht, wurde, was die Tiere, nur vom frischen Jäger belauscht, im Walde treiben und unter sich abzumachen haben, zu dem ausführlichen Bilde einer fein beobachteten Menschenwelt, der Tierstaat die volle Parodie des Feudalstaats und der Kirche, wie sie zerbröckelten, weil in ihrer ganzen Rechnung die wirkliche Menschennatur vergessen, zugedeckt, übertüncht war. Was irgend boshafte Menschenkenntnis heißt, wurde nun in den empfänglichen Stoff eingetragen, der Reineke Voß ein Bild der Welt, wie sie ist, wenn man das Gewissen daraus hinwegnimmt: eine Dialektik des Egoismus, worin der ganze, d. h. der kluge, der ganz frivole Egoist den plumpen

überall anlaufen läßt und auffrißt: „der Kluge überholt sie alle.“ Ebenso entließ jetzt in der wirklichen Welt die menschliche Natur den entfesselten Umfang ihrer Triebe, und es begann die Tierhetze der Leidenschaften, vom Fuchs-Geiste der Politik und Diplomatie an geheimen Fäden beherrscht, das wilde Spiel, welches das 16. und 17. Jahrhundert charakterisiert. Dennoch wurde das Gedicht, das diese Menschentierwelt mit so haarscharfen Zügen zeichnete, nicht gallenbittere Satire, nicht ekelhafte Frivolität; der gute Humor ließ sich aus der Sage der guten alten Zeit nicht vertreiben, und er sollte auch nicht vertrieben werden, denn die Idealität der guten Laune kann sich auch in arger Zeit oder in der Zeit, welche erkennt, wie arg die Welt ist, sehr wohl erhalten, wenn das Bewußtsein da ist, daß das Gute doch gerettet sei. Eigentlich ist die Erkenntnis der Argheit der Welt selbst schon die Rettung des Guten, doch nur in der Möglichkeit, und sie allein würde nicht hindern, daß eine Satire bitter und negativ ausfiele; das Gute muß feste Gestalt haben, wenn der Dichter den Sinn offen haben soll zum echten Scherze. Es nahm diese Gestalt in Deutschland durch die Reformation; in diese sittliche Tat rettete sich das Gewissen; sie muß man mit dem gewissenlosen Reineke zusammennehmen, wenn man das Bild des Zeitalters, dem dieses Gedicht in seiner reifsten, letzten Gestalt angehört, ganz haben will. Die Satire bereitete der Reformation ihre Wege, war Schwert in der Hand ihrer Helden, bald bitter, bald lustig, nirgends so geistreich wie im Reineke, nirgends so toll als bei Fischart. Also ein gerettetes Gewissen war Kern und Rückhalt der Satire, aber ein enges, richtiger: nach kräftiger Frühlingsregung wieder verengtes, in Kirchenbande geschlagenes, dem daher die flüssige Kraft stockte, durch die es sich mit der bösen Welt hätte vermitteln sollen. Gerade das Volk, das einen so scharfen Geist der Erfahrung und das zugleich ein so sittliches Bewußtsein entwickelte, hätte, so meint man, am besten unter allen Völkern lernen sollen klug sein wie die Schlangen und fromm wie die Tauben, und keines lernte es weniger. Die Weltkenntnis fruchtete nichts, und das gereinigte Gewissen wurde darum um nichts fruchtbarer, ja gerade nur um so unfruchtbarer. Nach langer Leidenszeit, langer Erschlaffung haben wir jetzt die Schule der Erfahrung wie Kinder von vorn wieder durchgemacht und sind abermals beim Reineke angekommen. Jene Zustände, deren

Auflösung dieses unsterbliche Gedicht dem 16. Jahrhundert vor Augen brachte, jene Einrichtungen, die sich im Menschen verrechnet hatten und darum eine faulende Welt kümmerlich zusammenhielten: wir sind sie noch nicht los; Formen zu schaffen, unter welchen der Egoismus im Menschen unschädlicher wäre, ja selber dem Guten dienen müßte: wir haben es noch nicht vermocht. Aber wir sind um drei Jahrhunderte erfahrener geworden; verstehen können wir ein Buch wie den Reineke, daß uns die Augen beißen, hineinlesen können wir eine Summe der Weltkenntnis, die noch boshafter, noch unerbittlicher, noch frivoler ist als jene, die der vergleichungsweise noch immer harmlose niederländische Schulmeister einst hineinlegte. Frivoler? Doch wohl nicht so, wie Goethe, der große und objektive Dichter der Subjektivität, der kleine Verächter der Geschichte diese „unheilige Weltbibel" las und zum Übersetzen vornahm, als ihm die ganze Welt nichtswürdig erschien, als er „das Vorhandene ohne die mindeste Ahnung, daß daraus etwas Besseres erfolgen solle, zusammenbrechen" sah und einer Zerstreuung für seinen unendlichen Verdruß bedurfte? Nun, wir sind, will's der Himmel, der falschen Pietäten noch mehr los als unsere Ahnen, haben aber auch an einzig wahrer Pietät ebensoviel mehr gewonnen; wir dürfen noch beißender spotten, weil wir aus einer festeren Burg, einem tieferen Glauben an die Menschheit trotz ihrer „ungeheuchelten" oder verheuchelten „Tierheit" spotten, wir haben wenigstens das Ziel eingesehen, daß wir in Einem klug wie die Schlangen und fromm wie die Tauben sein sollen, wir sehen einstürzen, aber wir können es sehen, weil es uns nicht genügt, das Gewissen in die Kirche zu salvieren, sondern weil wir es zum Einsturz mitbringen, in die Welt selbst einführen, daß es auf den Ruinen einen bessern, einen garantierteren Bau aufführe. Als der Reineke Voß fertig war und ins Volk drang, hatte man Männererfahrungen gesammelt und hoffte mit Kindertugenden auszukommen; mit Männertugenden hoffen wir den Männererfahrungen das Gleichgewicht zu halten.

An eigener satirischer Dichtung ist unsere Zeit nicht so fruchtbar, als man meinen sollte, dagegen ist die zeichnende Kunst auf diesem Felde in den letzten Jahrzehnten so tätig geworden, daß sie sich wohl mit der dichten Saat von Holzschnitten messen darf, wodurch das Reformationszeitalter seine junge und kriegslustige Literatur zu welt-

lichen Bilderbibeln schmückte. Seit ein geschickter Eskamoteur im Nachbarlande sich jene Krone in die Tasche praktizierte, die man jetzt so frei war ihm wieder herauszuziehen, kam ein neuer Schwung in die politische Karikatur. Die Mode der Illustrationen überhaupt, das gesteigerte Bedürfnis des Auges kam dazu und behalf sich, als bald die satirische Kühnheit der Darstellungen vom Zwang niedergehalten wurde, mit Arabesken, Vignetten und sozialem Genre, Darstellungen von Zeitbegebenheiten, Volkssitten und dergleichen. In Deutschland erstand nach den bescheidenen Anfängen des Pfennigmagazins die „Illustrierte Zeitung", in den „Fliegenden Blättern" begrüßten wir mit Freude die Ausbildung eines eigenen komischen Stils in der deutschen Zeichnung, für die politische Karikatur war leider ihr gesunder Humor und ihre geschickte Hand zu gebunden, die „Düsseldorfer Monatshefte", die „Leuchtkugeln", der „Eulenspiegel" warfen sich, so gut es in diesen letzten Zeiten, ehe das Eis brach, gehen wollte, auf die politischen Stoffe. Mitten in dieser munteren Schar aber trat ein Löwe hervor. Ein großer historischer Maler, hoch über dem Niveau des Illustrators, des flüchtigen Karikaturenzeichners, ein wirklicher Künstler schenkte uns Kompositionen zu unserm alten Reineke. Dies Gedicht ist ein Tier*epos*, und so forderte schon seine Gattung bedeutende Formen, historische Haltung im Stile. Dieser Forderung kam der Historienmaler mit dem Schwung der Auffassung und Formen, den ihm der Umgang mit gewaltigen Stoffen gegeben, von selbst entgegen. Es ist aber ein komisches, ein parodierendes Epos; es forderte also einen Künstler, der die Schärfe der Ironie mit der Größe der Auffassung vereinigte: den ätzenden Geist, die scharf und tief einbeißende Lauge unerbittlicher Weltkenntnis mußte er zur Arbeit mitbringen. In Kaulbach hatte das Tierepos auch nach dieser Seite den rechten Mann gefunden. Es ist eine eigentümliche beizende, gestrenge Bitterkeit in diesem Künstler; er ist vorzüglich Meister der Charakteristik, ohne daß er dadurch, wie man meinen sollte, in das Genre übergienge, denn er gräbt die scharfen Züge der Leidenschaft so tief und breit, daß er immer noch von den flüchtigeren Detailformen, Zufälligkeiten, mikroskopischen Auffassungen des Genremalers so weit entfernt bleibt als der Schuß der Kanone vom Kleingewehrfeuer. In seiner „Hunnenschlacht" sahen wir mit Grausen die streng belauschten Züge

der wilden Kampfswut mitten unter dem Bleigewicht des Schlafes, der wie ein Alp auf diesen stöhnenden Heldengestalten liegt, mit dem großen Stile der Historie vereinigt; das Irrenhaus, die Szene aus dem „Sonnenwirt“ schien ins Genre zu gehören, und doch waren beide Bilder mit ihren mächtig gefurchten psychologischen Zügen zu großgliedrig für das leichtgeschürzte Gewand dieser Gattung. Gegen die Zerstörung Jerusalems haben wir unsere Mäuse, aber auf dem Karton waren die Hungergruppe und die fluchenden Zeloten der Teil, worin uns Kaulbach seine eigentümliche Kraft am reinsten entwickelt zu haben schien, und ebenso ist es auf dem Karton des Nimrodsturms der hohle Übermut des Tyrannen, der Hohn seiner Umgebung und die Gruppe der blinden, stieren, grassen Götzendiener, der abziehenden Afrikaner, worin wir ganz die großartig bittere Charakteristik des Meisters wiederfanden. Wirft sich nun ein solcher Künstler auf die Tierwelt, um sie als eine maskierte Menschenwelt darzustellen, und tut er dies im Anschluß an ein altes Volksepos, so enthalte man sich, von ihm zu fordern, was ein phantastisch-humoristischer tierischer Genrezeichner, wie Grandville, leistet. Dieser wird dem Tiere überall Menschenkleider umwerfen, wird es an der Hand eines leichten, ungebundenen, geistreichen, modernen Textes durch alle Situationen und Charaktere der jetzigen Gesellschaft verfolgen, wird sich in der Aufnahme der verschiedensten Tierformen keine Grenze gezogen sehen, wird das ganze kleine Spiel fein beobachteter Einzelformen in Tätigkeit setzen; ein Kaulbach dagegen an der Hand seines epischen Textes wird verhältnismäßig wenige tierische Haupttypen mit sparsamerer Anwendung menschlichen Kostüms (denn das Tierepos hat den ganzen Menschen in die Tierlarve versteckt) durch eine kürzere Reihe von Szenen führen und überall mehr ins Große gehen, als sich in die Unendlichkeit der kleinen, feinen Züge und Situationen einlassen. Beide werden sich zueinander verhalten wie Champagner und Burgunder, jener sprudelnd, überschäumend, leicht, flüchtig, fein, dieser stark, schwerer auf der Zunge, kräftiger und dauernder in Wirkung. Brachte also schon der Text eine gewisse strengere Gebundenheit mit sich, so forderte doch der Unterschied des bildenden und des dichtenden Künstlers auch seine Rechte, für jenen seine Freiheit. Die Wahl der Momente für den Griffel mußte, mit Vorbehalt natürlich, daß der Hauptnerv des Ge-

dichtes, die Hauptmomente auch aus der Zeichnung uns entgegentreten, eine freie, nur durch das Interesse des Zeichners geleitete sein; er durfte Nebenszenen im Gedichte benutzen, wenn sie malerische Vorteile boten, während er manche, die im Gedichte bedeutender scheinen, übergieng, er durfte und mußte bloß Angedeutetes ausspinnen, nicht Angedeutetes aus seinem Schatze hinzugeben. Überall aber mußte er ja schon dadurch über den Dichter hinausgehen, daß er vor dem wirklichen Auge ausdehnt, was jener vor dem inneren vorüberführt. Der Dichter hat die Sukzession in der Zeit, der Künstler ist an das Nebeneinander im Raum gewiesen. Der Dichter sagt: sie taten dies und das, der Bildner muß zeigen, wie sie die Organe dazu brauchten. Indem er einen Auftritt in Szene setzt und die Figuren, über deren Anzahl ihm der Dichter nichts vorschreibt, vors Auge bringt, wird er die Gelegenheit, sprechende Züge aus dem Volksleben, Hofleben und dergleichen, von denen sich im Dichter nichts findet, in den Vordergrund zu stellen, nicht versäumen dürfen. Die Tiere haben menschliche Ämter und Sitten: er wird es durch menschliches Kostüm, Geräte, architektonische Umgebungen anzeigen müssen. Da wird er denn nicht nur seinen Künstlersinn, sondern auch seinen eigenen Witz frei schalten lassen, er wird aus eigenen Mitteln Satire in Satire schaffen, und er wird dabei auch von den Kulturformen der Zeit, welche ursprünglich im Liede sich spiegelt, übergreifen dürfen in die seiner eigenen Gegenwart. Von Höfen, Klerus, Chargen, Ämtern, Gerichten hat die Menschheit seither manches Neue gesehen, was recht hübsch in den alten Reineke paßt, und manchen schalkhaften Zug mag daher der Zeichner einweben, den er nicht im Gedichte vorfand.

So hat denn auch Kaulbach nach allen diesen Seiten ebensosehr seine Künstlervollmacht geltend gemacht, als er uns den Nerv des Liedes in den Hauptbildern und Grundzügen in inniger Verwandtschaft mit dem Dichter scharf und treu vor Augen legte. Gleich zum Eintritt schenkt er uns als Titelblatt ein Bild, das im Gedichte nicht unmittelbar gegeben ist: mit schmeichelnder Huldigung umgeben die Hofchargen Nobel den König, der auf dem Throne sitzt. Das Thema ist angeschlagen, einige der wichtigsten Tiertypen sind eingeführt, ihre Ämter bestimmt. Jetzt kam es darauf an, den Helden einzuführen. Sollte er sogleich in bestimmter Handlung dargestellt werden? Nein,

nur in ruhiger Situation sollen wir ihn vorerst sehen, aber sein ganzer Charakter soll uns so gezeigt werden, daß wir implicite bereits Alles wissen, Vergangenes und Künftiges. Da dehnte denn der Künstler die wenigen, nur negativen Worte des Dichters, der uns erzählt, wie Reineke allein mit bösem Gewissen vom Reichstage ausblieb, zu einer ganzen und vollen Anschauung aus: Reineke auf Malepartus, eingedenk alter, sinnend auf neue Gaunerstreiche. Seine erste Tat gibt den Stoff zum nächsten Bilde; von den Untaten des Unverbesserlichen, welche die Tiere klagend vorbringen, wird nur erst eine herausgenommen, keine der stärkeren, denn sie gilt einem sehr schwachen Gegner, dem armen Lampe: es ist die Kinderlehre, die Reineke als Kaplan mit ihm vornimmt. Nun sind wir im Zuge, die Hauptakte sind vorbereitet, und nachdem wir die Klage um die unvergeßliche Kratzefuß gesehen, wird uns der verruchte Täter in der Maske des Heuchlers, durch die ihm der Mord gelungen, vor Henning dem Hahn aufgeführt. Es folgt die schlimme Taufe, die Reineke dem Braun als Gerichtsboten auf den Rücken zieht, aber nicht sogleich: der plumpe Geselle, so besonders bestimmt, seine gröbere Selbstsucht durch die feinere des Reineke zum Narren gehabt zu sehen, sollte uns vorher in einer Charaktermaske in einfacherer Situation vorgezeigt werden; da macht Kaulbach aus der bildlosen Erzählung, wie er zuerst am Tor von Malepartus klopft, ein Bild. Reineke weilt als ungehorsamer Vasall noch immer in seinem Versteck; der Kater soll ihn vor Nobel bescheiden. Das Gedicht sagt nur: „da fand er vor dem Hause Reineken sitzen, er grüßt' ihn"; Kaulbach benutzt diese wenigen Worte als Motiv, uns in die Familie des Helden einzuführen; der Familienvater sitzt mit einer Lektüre vor dem Hause, Frau Ermelyn mit zwei ihrer hoffnungsvollen Sprossen zeigt sich unter der rebenumrankten Türe, Hinze macht seinen Kratzfuß: wir haben ein selbständiges Genrebild gewonnen. Das Schicksal seiner Sendung führt uns sodann in die Menschenwelt: der tragische Vorfall mit dem Pater und seiner Köchin durfte nicht übergangen werden, und weil wir einmal unter die Menschen geraten sind, spezieller unter die Pfaffen, so gibt uns Kaulbach etwas aus Reinekes Beichte an den Oheim Grimbart zum besten, mit dem er bereits, reumütig und doch voll Lust an der Erinnerung seiner Sünden sich weidend, auf dem Weg nach Hofe begriffen ist. Wäre

Kaulbach nur illustrierender Zeichner, so hätte er die dritte Besendung, eben durch Grimbart, zur Darstellung bringen müssen, aber als freier Künstler verspart er sich den hiedurch gegebenen Stoff auf die ähnliche Szene bei der abermaligen, späteren Beschickung durch Grimbart. So folgt denn vielmehr der Moment, wo Reineke einem Pfaffen den Kapaun vom Tische nimmt, wofür Isegrim die Rechnung zahlen muß. Ich unterlasse es, das ganze Buch zu durchwandern und bemerke über die Auswahl der Szenen nur noch Folgendes. Mit Reinekes erstem Prozeß vor dem versammelten Hofe beginnen die dramatisch bewegten und figurenreicheren Kompositionen, worin sich der Historienmaler in seiner Stärke erst ausbreiten kann; die kleineren, genreartigen Motive treten sparsamer zwischen denselben auf. Reinekes kritischer Moment auf der Leiter unter dem Galgen, der Tod des armen Lampe, die Hinrichtung des Widders Bellyn durch Nobels höchsteigene Hand, das große Hoffest zur Versöhnung von Reinekes Anklägern, deren Recht der König zu spät erkennt, dargestellt in einem allgemeinen großen Bacchanal, der Zweikampf zwischen Reineke und Isegrim, die festliche Begrüßung des Siegers und, damit auch ein pompöses Zeremonienbild nicht fehle, seine Belehnung mit der Kanzlerwürde: diese Kompositionen heben die Hauptmomente im parodisch großen Stile hervor. Dazwischen treten nun teils solche, welche die Fabel selbst, aber in mehr genreartigen Zwischenmomenten, fortführen, teils einzelne von Reineke selbst in seinem großen Lügengewebe bei der zweiten Erscheinung vor Hofe oder von seinen Feinden über ihn erzählten Streiche und Momente. Überall erkennt man auch hier, wie das Interesse des Künstlers und das des Dichters zusammen und wieder auseinandergeht. Unter den erstgenannten Hauptbildern war z. B. der Zweikampf an und für sich keineswegs für jenen ein ebenso günstiger Stoff wie für diesen. Die Handlung spannt unser Interesse durch die Sukzession ihrer Momente, der Zeichner, an das Simultane im Raum gebunden, konnte nur e i n e n Moment geben, und auch in diesem mußten die Hauptfiguren, die beiden Kämpfer, gegen den Kreis der Zuschauer zurücktreten; dagegen war es nun eine fruchtbare Aufgabe, die Spannung in den Zuschauern, die Abstufungen ihres Affekts in reichen Gruppen zu entfalten, und zugleich vergaß der Künstler nicht, daß bei solchen Gelegenheiten unter dem

süßen Pöbel gar Manches nebenher geschieht, was eben nicht zur Sache gehört: da dringt sich denn insbesondere im Vordergrunde die Gruppe auf, wie der Leopard, als Wache aufgestellt, ein hübsches Landmädchen, ein holdes Schäfchen, mit seinen etwas soldatischen Liebkosungen belästigt: ein Zug aus dem Leben! Wenn nun durch solche genreartige Züge die großen Historienbilder belebt sind, so führt umgekehrt auch in der Auswahl und Behandlung einiger der minder bedeutenden Zwischenmomente dem Künstler der ihm eigene Geist größerer historischer Stilisierung die Hand. Daher benutzt er die Lüge Reinekes von dem geheimen Bunde einiger Tiere, die den Bären als König einsetzten, zu einer nächtlich unheimlichen Verschwörungsszene, daher wird unter seiner Hand der Abschied Reinekes, den Grimbart abermals vor den König beschieden hat, zum Lebewohl, das ein zum Todeskampfe gehender Held den Seinigen sagt; daher entgeht ihm nicht, welcher treffliche Stoff für seinen Griffel die Erzählung Reinekes von der Krankheit des höchstseligen Königs ist, den sein Vater durch die Leber eines Wolfs heilte, wie er hier insbesondere durch die Darstellung des hingestreckten kranken Löwen sich im großen Stil zeigen konnte; daher führt er uns zum Schlusse, ein humoristischer Genelli, unsern vielgeprüften Reineke vor, wie er auf dem ehelichen Lager seiner Penelope Ermelyn als zweiter Odysseus seine Schicksale erzählt. In einer andern Reihe dieser Zwischenmomente dagegen ist zwar der ganze Stoff als genreartiges Motiv aufgefaßt, aber doch zugleich wieder in so großen Zügen behandelt, daß der historische und der komisch verkleinernde Stil um den Vorrang streiten. Ein ganzes Meisterstück dieser Art ist die Wochenstube im Hause Nobels, wo der grämliche Herr, verdrießlich über Kindergeschrei und über die Ungewißheit, wem er glauben solle, die Fürsprache der Äffin Rückenau für ihren Vetter Reineke anhört; dann die Szene, wo Reineke für den bevorstehenden Zweikampf mit Fett bestrichen, mit Getränken zu dem bekannten Zweck angefüllt, mit Speise gestärkt wird: beide Szenen in allen Figuren komisch, aber doch wieder heldenmäßig erhöht, ein Soccus, der doppelt ergötzlich wirkt, weil er soeben Kothurn werden will und doch Soccus bleibt. Die andern mehr anekdotischen Zwischenbilder sind meist von dem Interesse eingegeben, einen charakteristischen Tiertypus wieder oder aufs Neue einzuführen. Dies: die Behandlung

der Tiertypen, ist nun eben der Hauptpunkt, von dem wir beginnen müssen, wenn wir nun den Kunstwert dieser Bilderreihe näher beleuchten.

II.

Es galt, die Tiergestalt als menschliche Charakterlarve darzustellen. Nichts von ihrer scharfen Bestimmtheit sollte ihr genommen und doch Alles ins Menschliche gerückt werden. Nicht das fletschende Gebiß, nicht der derbe Muskel, nicht die täppische Pfote durfte abgeschwächt, und doch sollte ein Ausdruck in die Physiognomie, in die Bewegung gelegt werden, der über die Grenze des Tierischen in das Gebiet der Menschenpsychologie gieng; der Flügel, der Lauf, die Pfote sollte tierisch bleiben und doch zum Arm, zur Hand werden; die Stellung, Haltung, der Gang, die Lage sollte die Tierspezies treu einhalten und doch einen Menschencharakter mit freier Überschreitung, aber ohne die phantastischen Mittel eines Grandville, hereinziehen. Kostüme und andere Anhängsel durften nachhelfen, und der Künstler hat sich mit Recht nicht geniert, zu wechseln, bald mehr mittelalterlich, bald mehr modern, bald in Rokoko zu kostümieren, aber dabei durfte er der festen Plastizität des Tierkörpers, der doch seinen Rock von Natur schon hat, nichts vergeben.

Da ist denn gleich unser Held zu nennen. Wie ganz unübertrefflich ist er eingeführt! Hier liegt der Sünder, der allein vom Reichstage weggeblieben, in seinem festen Schlosse, behaglich auf ein Widderfell hingestreckt. Kaulbach hat nicht nur den rechten Sinn, das ganze scharfe Auge für die Tiergestalt mitgebracht, sondern sichtbar es an fleißigen Studien derselben nicht fehlen lassen. Der feine Kopf zeigt in der spitzen Schnauze die List, und doch in der leisen Aufziehung der Oberlefzen das nahe, drohende, gefährliche Fletschen; das Auge hat nur um eine Linie mehr Blick und Ausdruck, als das tierische dessen fähig ist: Erinnerung böser Streiche, übles Gewissen und doch wieder Behagen im sichern Versteck, Hohn über die entfernten Kläger, Brüten über neue Schelmenstücke sprechen unverkennbar daraus. Er liegt auf dem Rücken und stemmt den Kopf auf den linken Vorderfuß: eine tierisch unmögliche Lage, die uns doch hier so natürlich vorkommt! Den vollen Schweif hat er zwischen den übereinandergelegten Hinterbeinen herausgezogen und streicht ihn in

der Fülle des Behagens: welch köstliches Motiv! Knochen und ein Weinkrug am Boden bezeugen, daß er sich's soeben hat schmecken lassen, Geflügel und Rehschlegel, an der Wand aufgehängt, daß für weitere Diners gehörig gesorgt ist. Pelzmütze mit Hahnenfeder und Jatagan in der Schärpe erinnern an Rembrandts halb türkische Bekleidungen und vollenden den Rembrandtschen Geist, der in diesem trefflichen Bilde überhaupt liegt. Gleich darauf sehen wir den schlimmen Baron als Kaplan eben die Maske abwerfen und aus dem geöffneten Rachen die wilde Gefräßigkeit gegen Lampe fletschen, die denn in der späteren Todesszene dieses Armen wild genug zum vollen Ausbruch kommt. In vier Bildern erscheint der vollendete Heuchler: der fromme mit den gesenkten Augenlidern, aufgezogenen Brauen, mit jenem glatten Samtstrich über das ganze Gesicht, den wir an Tartüffes und Pietisten aller Art täglich studieren können, den aber nur ein Kaulbach meisterhaft mit der Tierschnauze zu verschmelzen wußte, wie insbesondere in dem Bilde, wo er als bekehrter Klausner vor dem Hahne steht; der sentimental resignierende mit den ergebungsvoll verdrehten Augen auf der Leiter, schon den Strick um den Hals. Die Schadenfreude, der ganze Schalk spritzt aus den Augen, höhnt aus jeder Gebärde, wo er den genärrten Braun, Hinze, Isegrim verhöhnt. Zur bolzgeraden Linie bläht ihn der Siegerstolz, der ganze Übermut herablassender Gnade auf, wo nach dem Zweikampfe die Tiere ihn mit „Heil dir im Siegerkranz!" begrüßen; in lächelnd geschmeichelter Demut empfängt er den Orden als Kanzler. Einen so bedeutenden Mann sollen wir aber nicht nur im öffentlichen Leben, auch als Menschen, als Gatten, als Vater sollen wir ihn sehen. Wie behaglich sitzt er bei der Ankunft des Katers vor seiner Laube im einfachen, kattunenen Hauswams, das aufgeschlagene Buch mit der Brille auf dem Schoß, nur daß freilich der komplimentierende Bote Ursache haben mag, die Ohren tief zurückzulegen, denn ein fatales Zucken der Oberlefze, das die Hauzähne zeigt, weissagt nichts Gutes. Auch der Frau Ermelyn, die säuberlich angetan, mit schmucker Schnepphaube, den kleinen Rossel als Wickelkind auf dem Arme, Reinhard, der mit einer Windmühle spielt, neben sich aus der Haustür zusieht, möchte ich nicht trauen: die schiefgestellten Augen gucken aus dem feinen Spitzköpfchen gar bedenklich hervor. Bei dem Abschied von Hause, da er zum zweiten-

mal zu Hofe geht, hat sich die süße Familie vermehrt, und Frau Ermelyns „interessante Umstände“ versprechen noch weiteren Zuwachs. Wie zierlich ist der jüngste Sprosse, den sie an der Hand hält! Er hat noch krumme Beine, sogenannte Faßreiter, und schielt in holder Unschuld! Drei ältere umringen schmerzlich den scheidenden Vater, während er die Gattin, die sich die heißen Tränen mit dem Schurz abwischt, an der Hand faßt und segnend, die Seinigen ermutigend, erhabenen Ausdrucks die Rechte erhebt. Abgewendet, auf den Wanderstock gestützt, sieht gestrengen Blicks der Bote, Vetter Grimbart, dem rührenden Schauspiel zu. Aber hin ist Angst und Schrecken im letzten Bilde, wiedergegeben ist der Gatte der Gattin, der Vater den Kindern. Wie süß ruhen diese, das eine hold schnarchend auf dem Rücken, das andere behaglich auf die Seite gelegt! Das dritte spielt kindlich in seiner Wiege mit einem Vogel von Pappe, — früh bildet sich, was Meister werden soll. Auf dem torus aber horcht Penelope in stillem Glück, naiv die linke Pfote an den Mund gelegt, während ihr Odysseus, dem die Schlafmütze auf dem rechten Ohr nichts von seiner Heldenerscheinung benimmt, aufgerichtet vom Lager, pathetisch mit ausgestreckten Armen agierend seine Heldenkämpfe berichtet.

Die übrigen Tiertypen gruppieren sich in solche, welche mehr repräsentativ zum Hofe gehören, und in solche, welche freundlich oder friedlich mit Reineke in Handlung treten. Verbunden sind beide Beziehungen, vor Allem natürlich im Löwen, dann auch im Affen. Betrachten wir zuerst den Hof und vor Allem Nobel, den König. Der majestätische Löwentypus mußte der Hand des groß stilisierenden Geschichtsmalers vor Allem willkommen sein; aber es galt ja auch hier nicht im Ernste den großen Stil, sondern die Parodie desselben: der Herrscher erscheint ja selbstsüchtig wie alle Andern und verfällt daher, wie sie, der List des Fuchses, ihn betört im besten Willen der Gerechtigkeit die eigene Habsucht, der vorschnelle Zorn, er, der Gewaltige steht unter dem Pantoffel des Weibs und hat an ihr sein Hauskreuz, wie andere Ehemänner auch. Es lumpelt überall und bei ihm voran. Kaum hat uns daher seine thronende Kaisergestalt auf dem Titelblatt Ehrfurcht und Scheue eingeflößt, so sehen wir ihn auf dem Punkte, von dem Malefikanten Reineke in seiner Lügenbeichte unter dem Galgen kolossal angelogen zu werden. Löwe

und Löwin sind in diesem Bilde ganz großartig angelegte Figuren, und besonders in der letzteren die Gestalt eines hingestreckten, an den Mann sich schmiegenden edlen Weibs unnachahmlich mit den Bedingungen des Tierleibs vereinigt. Man sieht, sie ist zuerst getäuscht und beredet den Mann, der noch halb ungläubig und ärgerlich, in Königswürde und doch tierisch wild und leidenschaftlich, durchaus pathetisch, wie es dem Löwen geziemt, nach Reineke hinhört. Ganz ähnlich ist die Situation, wo dieser dem Ehepaar seinen Zeugen für den Ort des erdichteten Schatzes, Lampe, vorführt. Wie wenig Nobel seinen Herrscherberuf auf platonische Tugend gründet, zeigt uns die verfängliche Situation, in der wir ihn bei dem großen Bacchanal mit der Tigerin finden, deren Katzenkokettrie er sich zugute macht, ohne danach zu fragen, daß der arme Ehemann im Hintergrunde in der Verzweiflung ohnmächtiger Eifersucht schon die Pistole sich auf das Kinn setzt. Wenn er dort mit der Toga, hier mit dem Hermelin auftritt, so hat er dagegen in der Wochenstube, wo er grämlich nach der fürbittenden Äffin hinhört, den Hausrock eines Herrn aus der Zopfzeit an, die Mähne ist zur perückenartigen Frisur geworden, die Brille sitzt ihm auf der Nase, den Schweif hat er sich durchs Knopfloch gezogen. Dieses Organ weiß überhaupt der Künstler höchst ergötzlich zu benutzen: wie sentimental dort der Hase auf dem Titelblatt es an seine Brust drückt, haben wir schon erwähnt; wie schnackisch weiß der Affe bei dem Bacchanal die Schwänze des kosenden Paares zum Knoten zu flechten! Auf dem Lager aber liegt in der Wochenstubenszene die zarte Mutter, zwei kugelrunde Säuglinge am Busen, und der Kronprinz — abermals welch tiefer, rührender Zug aus dem Leben! — sitzt auf dem Häfele. Wie ganz genreartig aber dieses Bild ist, auch hier verleugnet der König der Tiere seine Würde und Gravität, der Künstler die stilgewohnte Haltung nicht. Während wir die andern Szenen, wo Nobel nur repräsentiert, übergehen, machen wir nun insbesondere noch auf den kranken Löwen, Nobels Vater, aufmerksam. So muß der sterbende Alexander gelegen haben! Das tief eingesunkene Auge, die lechzende Zunge, die verstörte Mähne, dies ganze Hingeschleudertsein und in dieser Vernichtung so viel Größe!

Ein schönes Feld der Produktivität war dem Zeichner in den Hofchargen und andern Großwürden eröffnet. Zwei dicke Herren kehren

in verschiedenen Situationen wieder. Zunächst der Ochs, Hofmarschall, oder was er sein mag: auf dem Titelblatt, welches Wahrheitsbild der Servilität, wie er seinem Fürsten die Pfote leckt! Welche Sentimentalität in dem dummen Auge! Ganz unübertrefflich erscheint der maste alte Herr wieder auf dem Festschmause. Überfressen und vollgesoffen hat er sich mit einer schlanken Schönen, einer blumengeschmückten Ziege, in eine Ecke gemacht, lallend mit triefendem Maule, kaum des Kusses mehr fähig, hält er sie mit der linken Klaue fest, während der schlaffen rechten der Champagnerkelch entsinken will. Das Dumpfe, Gähnende, träg und tief Schnaubende, Wammige, Feiste dieser Tiergattung konnte besser nicht zum Charakterbilde eines faulen, in ergiebigem Hofamt gemästeten alten Sünders verarbeitet werden, dessen Begierde das Vermögen längst überlebt hätte, wenn nicht der feiste Nacken und noch etwas eine besondere Ausstattung mit dieser Naturgabe verkündigte. Die Uniform mit Stern und Orden kleidet ihn gar stattlich. Oberjägermeister ist der Hirsch. Die Krawatte macht sich vortrefflich an dem langen, hochadligen Halse. In verschiedenen Rollen tritt das Wildschwein auf, als hochfrisierter Kammerherr, ergebenst die Klaue an die Brust legend, vornehm, mit angelegtem Fernglas, blinzendem Auge den Reineke aspizierend, knieend und Zähren vergießend am Bette des kranken Löwen, als weiser Äskulap mit Schlangenstab und Medikamententasche — am Schluß, den übel zugerichteten Isegrim bedenklich visitierend. Besonders heiter nimmt sich Boldewyn, der Esel, mit Rosen geschmückt als Hofdichter, als ungeschickter Schmeichler mit dem Distelstrauß, als Archivar Nobels, die Feder hinter dem Ohr, die Brille auf der Nase, mit Schreiberemsigkeit den Stammbaum fixierend. Ein Musterbild von grober Amtswürde mit den mürrischen Stirnfalten, den gestrengen Fleischsäcken über dem Auge, der Stutznase, den faltig hängenden Hautlappen am Maul, offenbar Polizeichef ist der Bullbeißer; zornig zerrt er den Esel, der seine Bestimmung verkennt, ganz würdig nimmt er sich auch als Koch aus, wo er dem kranken Löwen die Wolfsleber serviert. Nun ist aber auch die Kirche nicht vergessen; Panther und Leopard verstecken die raubgierige Schnauze scheinheilig genug unter dem Kardinalshute, doch beim Bachanal bricht die tierische Natur aus und sie raufen sich wütend um einen Knochen; der Bock mit ehr-

würdigem Barte ist als Bischof wirklich zum Gärtner gesetzt; von Bellyn, dem Widder, werden wir sogleich reden.

Die Tiere nun, welche mit Reineke in die Handlung gezogen sind, zerfallen in solche, welche verdient oder unverdient seinen Tücken verfallen, und in befreundete, verwandte. Im Isegrim und Bären galt es, die rohe Selbstsucht, in jenem die wild leidenschaftliche, in diesem die täppisch plumpe zu charakterisieren. Der Wolf steht gerade darum mit Reineke im Verhältnis tödlicher Feindschaft, weil er ihm in Gestalt und Wesen verwandt, aber derselbe tierische Grundtrieb in ihm ohne die Intelligenz ist, die seinen Vetter zum Virtuosen der Intrige macht. In diesem Gegensatze ist er ganz Repräsentant der ungeistigen Tierheit, er ist in diesem Tierreich das Tier κατ᾽ ἐξοχήν, und, da es ein verlarvtes Menschenreich ist, der rohe Trieb, dessen stetes Schicksal ist, demselben Triebe, der aber zugleich die Ironie des Verstandes und die Konsequenz des Systems für sich hat, als Dupe zu verfallen. Kaulbach hat ihn daher am wenigsten, höchstens etwa mit kurzem Jatagan, menschlich gekleidet, er hat in dem zottigen Räuber mit dem heißhungrigen Gebiß einfach die rohe Wildheit mit kräftiger Hand repräsentiert. In ihrer ganzen Wüstheit tritt seine Natur im Festschmause heraus, wo er viehisch gierig das Fleisch hinunterschlingt, seine Tölpelhaftigkeit, wo er im Hühnerstall nach der Pfauhenne tappt; die herbe Not des Darangekriegten, Flucht und Fluch des übel Heimgeschickten spricht aus jedem Zuge, insbesondere in der Szene, wo er aus der Meerkatzenhöhle entflieht, die gezwungene, mürrisch verbissene Unterwerfung im festlichen Empfang Reinekes, wo er selbst dem Sieger huldigen muß. Braun, der Bär, spielt eine ähnliche Rolle; da er aber weniger schlimm ist und eher noch eine Ahnung von Recht und Ordnung hat, so taugte er gerade ganz zum Kostüm eines Büttels, eines mittelalterlich mit Hellebarde, Degen und Helm bewaffneten, martialisch grämlichen Sendboten. Wie er da an Reinekes Tür den Klopfer hebt, dumm und grob, gleicht er ganz einem haarigen, schnurrbärtigen, furchtbar blickenden Landjäger, der doch der Bestechung zugänglich ist, und der lauernde Reineke über ihm weissagt uns sein sicheres Schicksal, das ihn denn schnell ereilt: hier, wo er mit den Pfoten im gespaltenen Baume steckt und in unmächtiger Wut aufheult, sind die menschlichen Attribute verschwunden, er ist ganz

Bär, ganz charaktervolles Tierstück. Dagegen ist er als gefährlicher Bandit kostümiert in der nächtlichen Verschwörungsszene, aber wie dumm bescheiden kratzt er sich vor der angetragenen Krone im Kopf! Da wir eben von diesen Tieren sprechen, müssen wir einen Blick seitwärts auf die noch nicht erwähnten erfindungsreichen und stilvollen Vignetten unseres Buchs werfen, und auf das Randbild zum sechsten Gesang hinweisen. Da liegen, infolge Reinekes Lügen gefangen und geschunden, Braun und Isegrim, eine Gruppe gefesselter Helden, den erhabenen Schmerz teils stumm verbeißend, teils gewaltig hinausschreiend; sie erinnern an die gefangenen Barbaren auf römischen Monumenten, an die gefangenen Sachsenkönige im Nibelungenlied — nein, sie erinnern an etwas viel Bestimmteres: es sind Bendemanns trauernde Juden, eine Parodie großen Stils, wie sie nur der echte Historienmaler liefern konnte.

Unter den schwächeren Opfern von Reinekes Tücken ist es namentlich der arme Lampe, dessen Drolligkeit dem Künstler einladend sein mußte und ihm denn wirklich auch offenbar das Motiv gab, warum er sich mehrere im Gedichte weniger betonte Momente zur Darstellung herausrief, z. B. die Szene, wo Reineke ihn zum Zeugen über den Schatz vorführt und dem armen Schelmen im Zitzwämschen vor Angst die Losung entfällt. Wie sinken ihm die Augen hinein, wie legen sich die Löffel tief in den Nacken! Welches Bild der Devotion das mehr Erwähnte, wo er auf dem Titelbild den Löwenschweif innig an die Brust drückt! Ganz vergnüglich ist die Hasengruppe, die bei Reineke als Kaplan das Credo lernt: vier Häschen, in der höchst bedenklichen Situation eines sprechender als das andere, und besonders das Spiel der Löffel unendlich ausdrucksvoll. Der Widder als Kaplan gehört nun aber ebenfalls unter die gelungensten Gestalten unseres Buches. Welche langweilig blökende Nachmittagspredigtsalbung, welche Handwerksgewohnheit sentimentaler Kanzel-Suspirien liegt in diesem langen, trägen Profil, in diesem tränenden Auge, und wie „erträglich“ ist dem Manne im stumpfen Mechanismus seiner Würde „der irdische Leib gediehen“! Mit welchen Sprüngen aber fällt er aus seiner Gravität, da Nobel den Verleumdeten am Scheitel packt, um ihm den Kopf abzuschlagen! Auch das Geschlecht der Vögel müssen wir hier nennen. Höchst ergötzlich sind die klagenden Hähne an der Leiche der Frau Kratzefuß:

die Flügel sind zu Armen geworden, Henning hebt sie in lautem Wehruf, Kreyant schlägt sie in stummem Schmerz übereinander und verbirgt das Haupt darin. Dagegen sehen wir Henning in seinem Stolze, wo er Nobels Friedensurkunde liest. Der Kamm verlängert sich in einen Zopf, eine Brille sitzt auf der Nase, ein Degen steckt unter dem Flügel, der Sporn ist mit zackigem Spornrad bewaffnet: ganz ein aufgespreizter, stolzierender Militär aus dem vorigen Jahrhundert. Als Ärzte treten die Stelzvögel auf, um dem Wolfe das Bein aus dem Rachen zu ziehen; dieser Reiher, Kranich, Storch, Marabu: welche Gravität, welches hochpreisliche Fakultätsbewußtsein, welche schweigende Wichtigkeit gelahrter Pulsfühler liegt im Schreiten, in der steilen Haltung, im gedankenvollen, langgeschnabelten Kopf! Auch die Eule macht sich am Bette des Löwen als besorglicher Doktor äußerst wichtig. Als Feston- und Fahnenhalter sind auf „Heil dir im Siegeskranz" die affektierten Papageien höchst glücklich gewählt, und zu diesem Bilde müssen wir noch nachträglich der unübertrefflichen Koketterie der Pantherin erwähnen.

Reinekes Freund ist zunächst Herr Grimbart. Er meint es gut mit ihm, ist aber auch ernster Warner, ein gewissenhafter Mann von etwas säuerlichem Humor. Der düstere Höhlenbewohner trägt aufgeschlagenen, breitkrempigen Hut und ein dunkles Wams von überflüssiger Länge, er gleicht einem altmodisch ehrbaren Leineweber, oder einem Leichensäger, Totengräber, und wie er sich neben Reineke, den er zu Hofe begleitet und der selbst jetzt auf dem schweren Gange seine Gelüste nicht lassen kann, im Rücken darstellt, ist er eine Charakterfigur, die ich zu den gelungensten des Werkes zähle. Die weitern Verwandten und Freunde Reinekes sind die Affen; Kaulbach hat nicht versäumt, die höhnische, hämische Menschenähnlichkeit dieses Tieres vielfach zu benutzen. Wo Reineke Anstalt machte, sich vom Galgen loszulügen, schlägt der Affe pfiffig sein Schnippchen, als Hofnarr grinst er hinter Nobel, wo Lampe die Kunde vom Schatze bezeugen muß; die Äffin Rückenau mit der altmodischen Haube, die so eifrig für Reineke bittet, gleicht auf und nieder einer mir bekannten alten Kindbettwärterin; als Friseur brennt der Affe dem vom Esel belästigten Nobel die Locken; seine eigentliche Verherrlichung aber findet dies Geschlecht, wo Reineke auf den Zweikampf vorbereitet wird. Frau Rückenau und noch eine alte Base

reiben ihm das Öl ein, beide mit jener koboldartigen, plaudernden Geschäftigkeit alter Schachteln, und ein fein belauschter kleiner Zug ist es, wie Frau Rückenau im emsigen Reiben begriffen die Zunge herausstreckt. Die herrlichste Figur aber ist der Affenjunge, der mit dem Kruge zum Einschenken bereit steht: der echte deutsche Gamin, der Schusterjunge von Wien oder München sieht er aus seiner Pudelkappe so recht nichtsnutzig mit grinsendem Maul und mit jenem eigenen Ausdruck des Auges, der sich bei neugierigem, stets auf lose Streiche bedachtem Flanieren bildet, dem Treiben zu, an dem er seine Freude hat. Am Kruge, den er niederhängend zwischen den in Schlurken steckenden Beinen hält, spielen, indem er so im Glotzer hinguckt, die beiden Daumen: das heißt, Natur belauschen. Bei Reinekes Bestellung zum Kanzler hält der Affe als Page das aufgerollte Diplom: ein Ausbund wohlweiser Spitzbüberei, der rechte Repräsentant der tiefen Ironie, der in diesem Schlußakte liegt. Dagegen hat Kaulbach die Meerkatzen in der Höhle zu Ungeheuern gemacht, die gar nicht existieren; er hätte die Schilderung ihrer Häßlichkeit im Gedichte ganz wohl ohne diese Abweichung erreichen können. Unter den kleinen Tieren nehmen sich gar niedlich die Maulwürfe als Totengräber aus.

Noch ein Wort von den Menschen. Sie existieren im Gedichte nur durch einen humoristischen Widerspruch; Bauern, Landpfarrer treten auf als Staffage zu den Tieren, als Mittel für Reinekes Zwecke. Ein eigentlicher Genremaler hätte diese Zugabe gewiß ganz anders behandelt als Kaulbach. Ein Moment nämlich hat jedenfalls, obwohl der Stoff auch ganz anders hätte aufgefaßt werden können, durch den großen Stil des Historienmalers eine äußerst glückliche Behandlung erfahren: es ist die Verwundung des Pfaffen durch den Kater, die seiner Köchin so spezielles Herzeleid verursacht. Der Pfaffe, eine große Gestalt mit leidenschaftlichem, italienischem Kopf, ist niedergestürzt und sucht mit der Linken den verderblichen Feind von seinem empfindlichen Angriffspunkte abzuhalten, die Rechte, die er auf den Boden stemmt, hält ein Schlachtschwert, einen mächtigen Flamberg. Gerade dieses Mißverhältnis der großangelegten Gestalt, der gewaltigen Waffe, des Heldenmäßigen in diesem Zusammenstürzen gegen den kleinen Feind, der sich an ganz unvermuteter Seite, wo alle Erhabenheit aufhört, die Blöße gewählt hat,

verdoppelt das Komische. Die Weiber aber sind mir hier zu plastisch, zu schön, auch die Hauserin auf dem andern Bilde, wo der Pfaffe in seiner Verzweiflung über den gestörten Schmaus übrigens trefflich ist, scheint mir zu regelmäßig kalt, ja steif gezeichnet, und wenn die Bauern, die auf Braun losstürmen, ebenfalls wie homerische Helden gehalten sind, so scheint mir hier diese Art Parodie nicht von glücklicher Wirkung.

Hätte ich mir zur Aufgabe gesetzt, hier in die Formgeheimnisse der Kunst tiefer einzugehen, so würde nun erst mein eigentliches Geschäft beginnen. Ich habe bisher nur von den einzelnen Charaktergestalten gesprochen, jetzt müßte von ihrer Zusammenstellung in kleineren und in größeren, figurenreichen Gruppen, es müßte von der Komposition in rein künstlerischer Hinsicht, doch natürlich eben darum auch in ihrer Totalwirkung auf den unbefangenen Zuschauer die Rede sein. Es würde dies aber zu weit führen. Ich muß es jedem sinnigen Auge überlassen, zu verfolgen, wie in den Gruppen die Kontraste, die Stufen des Verwandten zusammenwirken, wie aus gegliederten Einzelgruppen ein Ganzes sich zusammenbaut, und wie dieses Ganze in seinen Schatten und Linien auf das Auge, in der Durchführung des Pathos durch alle Teile auf Sinn und Gefühl wirkt. Man betrachte besonders die Exekution Reinekes, der umgeben vom ganzen Hofe, von Freund und Feind unter dem Galgen steht, man unterscheide die drei Gruppen: rechts der arme Sünder und seine Feinde, links der Hof, in der Mitte nach dem Hintergrund trauernde Verwandte, ängstliche Zuschauer, der Komiker Affe, und man überzeuge sich, wie klar sich das Bild auseinander- und zusammensetzt. In demselben Sinne durchgehe man das Bacchanal, überzeuge sich, wie alle getrennten Gruppen, wie hinter den wichtigeren namentlich noch die des Kamels und Pferds, die sich betrunken selig in die Arme stürzen, der Elefanten, die mit geschwungenem Rüssel sich Champagnerflaschen in den Kellerschlund des Rachens stürzen: wie dies Alles zusammenwirkt, den losgelassen schäumenden Geist der Tierheit zum vollsten Ausdruck zu bringen. Geteilter, gleichgültiger gegeneinander sind die Gruppen bei dem Zweikampfe: rechts unter den ragenden Gestalten des Elefanten, auf dem schadenfroh der Affe lacht, des Nashorns und Pferds der schäkernde Soldat, gegen die Mitte Bock und gekrümmte Widder als

zuschauende Landleute, neben ihnen furchtsam niederkollernde Hasen, links eine meisterhaft aufgebaute Bärengruppe, dann schnäbelnde Pfauen, der Hof, hoch aufgerichtet in der Mitte der Thron mit König und Königin und im Kreise, den alle diese Gruppen bilden, die Kämpfer: eine im Einzelnen lockere, im Ganzen doch auf einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt bezogene Mannigfaltigkeit.

Ich verweile aber bei dieser Kompositionsfrage nicht weiter, weil ich zu der satirischen Bedeutung des Ganzen, die für unsere Zeit so wichtig ist, zurückkehren möchte. Eine Masse kleiner Züge, die der Künstler aus dem Schatze des eigenen Humors hinzugegeben hat, vollendet diese Wirkung: in Gebäuden, Zimmerschmuck, Geräten, Zubereitungen zu Speise und Trank u. dgl. sprudelt ein Reichtum von Beziehungen und Andeutungen, dem wir freilich ins Einzelne nicht nachgehen können. Erwähnen will ich nur, wie fein es ist, daß Nobels Zepter eine offene, zum Pranken bereite Pratze darstellt, daß auf dem Wochenbett der Löwin zerrissene Hühner liegen, zum deutlichen Beweis, wie es in den höchsten Regionen, wo der Dieb und Räuber gerichtet werden soll, hergeht, daß der Dachs, der den Gaudieb Reineke zur Verantwortung holt, selbst die Taschen voll gestohlener Ähren hat. Der Orden ist so aufmerksam Rechnung getragen, daß Bock und Ochse sie sogar an den Hörnern führen, und bei Reinekes Belohnung mit der Kanzlerwürde sind die Hörner des letzteren durch eingespannte Seiten sehr ungesucht zur Leier geworden. An Reinekes Wohnung ist ein heiliger Florian gemalt mit der Überschrift: Heiliger Florian, beschütz dies Haus, zünd andere an. Von solchen Zügen wimmelt das Ganze, mitunter scheint mir aber des Guten zuviel getan zu sein. Wo Reineke vor seinem Hause sitzt, lesen wir in dem Buche, das aufgeschlagen auf seinen Knien liegt: la propriété c'est le vol. Diese Beziehung ist gar zu modern, ja sie ist unrichtig. Reineke ist kein Kommunist, er wird gegen Prudhons Satz so gewiß protestieren, als jeder bauernschindende Junker, jeder ränkevolle Diplomat dagegen protestiert; er muß wünschen, daß Eigentum bestehe, um stehlen zu können, nicht das Eigentum kann er für Diebstahl erklären. Es kann nichts mehr Anti-Reinekesches geben als die Wahrheit, die hinter den fanatischen Sätzen des Kommunismus verborgen ruht. Schwer zu enträtseln ist, warum Reineke in der Szene des Siegestriumphs zwei Schweife hat; bei

solchen Sachen denkt sich der Künstler allerhand, was der Zuschauer mit Sicherheit nicht errät, und was daher durch einen peinlichen Verstandsreiz den ästhetischen Eindruck stört. Dagegen mußte ihm erlaubt sein, in allerlei mutwilligen Parabasen sich selbst einzuführen, wie er denn z. B. fein und witzig in der letzten Szene sein Bildnis als Statuette in Reinekes Behausung aufgestellt hat, wo es als der Hausheilige Reinekes, als der Genius der Ironie im Ganzen, und zugleich durch die angehängte Rute als satirischer Wauwau für Jeden, der keinen Spaß versteht, recht ergötzlich figuriert. Reicher Humor umspielt ferner das Ganze in den schon erwähnten dekorativen Vignetten, und zugleich glänzt hier der Künstler in einer neuen Form: er ist ebenso unerschöpflich in diesem Spiele geometrisch gebundener, phantastischer Motive, als in dem freien Schwunge organischer Form, doch so, daß auch in jenem Spiele dieser Schwung die großartige Haltung, der energische Strich des Historienmalers durchblickt. Dagegen muß ich es als etwas völlig Störendes ansehen, daß Kaulbach in den eigentlichen Kompositionen durch Hinüberspielung fester Naturformen in das Phantastische ganz sein plastisch festes Gebiet überschritten hat. Dieser Baumstamm, der zum höhnenden Riesen wird, diese Felsen, die Fratzen schneiden, diese Wegzeiger, Kornähren mit Menschengesichtern sind eine lästige, eine reflektierte Überladung. Die episch festen und scharfen Umrisse des Lieds haben mit diesem Märchenrausche, wo alle Naturgrenzen sich verwischen, rein nichts zu schaffen.

Die Verlagshandlung hat nichts gespart, das Werk prachtvoll auszustatten, aber ein Bedenken habe ich zum Schlusse noch auszusprechen. Ein Werk, das mit so ätzend scharfem Geiste gerade zur rechten Zeit in die gärende Zeit einschneidet, sollte auch in die Massen dringen. Im Volke ist das Gedicht entstanden, ins Volk sollte diese unheilige Weltbibel wieder zurückdringen. Volkspoesie ist episch, episch der energische Stil unseres parodierenden Historienmalers. Nun sind aber diese bei aller Feinheit des Witzes und der Charakteristik groß und derb angelegten Züge der kräftigen Malerfaust in detaillierter Kupferstichbehandlung ausgeführt. Ich lobe mir gerne die fleißige, liebreiche Hand der Stecher, sie hat nichts verderbt; aber ich frage mich doch, ob nicht eine frischere, mehr ins Große gehende und nur die wesentlichen Formen mit breiterem Strich angebende, auf völlige

Modellierung verzichtende und nur die Hauptschatten betonende Behandlung, wie in den kecken Holzschnitten des sechzehnten Jahrhunderts, dem Geiste der Kaulbachschen Entwürfe, sowie dem Stoffe besser entsprochen hätte? Es fehlt uns jetzt nicht an tüchtigen Holzschneidern; Dürer hätte ihnen das Vorbild für die Behandlung geben müssen. Das Werk wäre durch die einfachere Technik auch wohlfeiler und so im äußern Sinne volkstümlicher geworden. Es wäre dem Buch, das die feine Welt so derb geißelt, wohl angestanden, mit bloßen Händen, ohne Glacéhandschuhe zu erscheinen; jetzt scheint es, wie durch eine Ironie, gerade für die Hände derjenigen bestimmt, die es in seiner ironischen Mühle schrotet. Vielleicht daß die Verlagshandlung, deren Sorgfalt und guten Willen wir darum wahrlich nicht verkennen, mit der Zeit sich entschließen möchte, eine zweite, weniger salonmäßige Ausgabe in diesem Sinne zu veranstalten. (Jahrbücher der Gegenwart, April und Mai 1848.)

Alfred Rethel.

An Ostern 1841 hielt ich mich einige Tage in Frankfurt auf. Ich machte mit einem dortigen Freund einen Gang durch das Städelsche Museum; als wir die Treppe herabstiegen, schlug er mir vor, mich noch in das Atelier eines Malers im unteren Stocke des Gebäudes einzuführen; er heiße Rethel, sei aus Düsseldorf gekommen und eben mit Entwürfen zu Fresken aus der Geschichte Karls des Großen beschäftigt, die im Saale des Rathauses zu Aachen ausgeführt werden sollen. Der Name war mir noch ganz unbekannt. Wir traten zu dem Künstler ein und wurden freundlich empfangen. Ich machte große Augen, als ich vor die Kartone trat. „Das ist es ja!“ rief etwas in mir, „das ist ja der Weg, der dir schon lange dunkel vorschwebt, der rechte Weg, den der deutsche Stil einschlagen muß, wenn er rein, wenn er klassisch und doch nicht unwahr schön sein soll! Das ist ja jene richtige Beimischung eines Zuges von Albrecht Dürer zu der plastisch geschwungenen Linie, die wir bei der Antike, bei Leonardo da Vinci, Raphael und Michelangelo gelernt haben, hier hat ja einer mit starker Hand die Gegensätze zusammengebunden, welche zu verschmelzen die Aufgabe unserer einheimischen Kunst ist, hier ist ja, was wir suchen: der reine, reife Formenadel der klassisch fühlenden Italiener ohne die Art von Idealität, die uns noch zu allgemein, zu generell ist, hier die strenge, ja eckige Individualisierung Dürers im rechten, gedämpften Maße, ohne die Ecken und Brüche, wo er unfrei und unschön wird, monumentale Bahn der Linien, Alles groß und historisch gefühlt und doch schlicht, voll gesunder und naiver Herbe des Lebens und so ganz unangesteckt von jenem Etwas, von jenem Zuge des Gesehenseinwollens, den die Franzosen und das Theater in unsere moderne Kunst eingeschmuggelt haben!“

Jetzt ist Rethel als einer unserer ersten deutschen Künstler anerkannt, die Nation beklagt den frühen Verlust des herrlichen Talents. Seine Holzschnitte: der „Tod des Türmers“, der „Ausbruch der Cholera in Paris“, der „Totentanz im Jahre 1848“, die Wandgemälde in Aachen, deren Kartone ich damals zuerst und dann mit Tausenden von bewundernden Menschen zum zweitenmal in der großen Aus-

stellung zu München 1858 gesehen, „Hannibals Zug über die Alpen“ in einer Reihe von Aquarellen, welche in denselben Räumen zum ersten Male dem größeren Publikum zugänglich wurden, — diese Werke haben seinem Namen die Unsterblichkeit gesichert. Seine hinterlassenen Handzeichnungen erscheinen eben jetzt in Photographien; es wird wohl der richtige Moment sein, einen Beitrag zur Erkenntnis von Rethels Bedeutung zu geben, mit einigen Strichen, die freilich auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen, die Grundzüge seines Künstlercharakters zu zeichnen und zugleich einen Wunsch in Bezug auf die Nachbildung auszusprechen.

Ich werde mich auf Rethels Staffeleibilder aus der Zeit, da er noch auf dem Boden der Düsseldorfer Schule stand, da Albrecht Dürer noch nicht den mächtigen Einfluß auf ihn geübt, hier nicht einlassen. Ich kannte, als ich die Kartone sah, noch nichts davon. Man weiß, wie er sich erst aus dem Akademischen herausarbeiten mußte, und zwar aus dem Akademischen im bestimmten Sinne des Düsseldorfischen: säuberliche, gebügelte Formen, Süßlikör in der Farbe, wie er zur damaligen Romantik und zum Nazarenismus stimmte; man weiß aber auch, wie stark sich Rethels Geist aus diesen Banden schon früh herausrang. Nur ein sehr aufmerksamer Blick wird diese Regung erkennen in seinem „Daniel in der Löwengrube“, viel feuriger zeigt sie sich in dem Bilde „Auffindung der Leiche Gustav Adolfs bei Lützen“, durchschlagend in jener Komposition voll großer, geisterhafter Wirkung: die Justitia über dem Mörder herschwebend, ihn vor sich herscheuchend. Staunen erregt die Tatsache, daß die herrliche Skizze: „Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach“ schon aus dieser frühen Zeit stammt. Welche Versenkung der Seele in diesen hartknochigen Gestalten, wie rührend die Andacht dieser Graubärte! Man glaubt, den Linienzügen nur noch einen Ruck ins Stilkräftigere geben zu müssen, um schon ganz den Meister vor sich zu haben, wie er nachher geworden. Diese Skizze ist Zeichnung, in der Justitia läßt sich bereits auch ein Wandel der Farbengebung erkennen; mit großartiger Einfachheit wirkt hier das Helldunkel zur Vollendung des ergreifenden Eindrucks, jedoch ohne alle koloristischen Finessen. Rethel war berufen, die Farbengebung in dem Maße schlichten und doch bedeutenden Effekts zu halten, das die zeichnerische Richtung und das die Freske verlangt.

Rethel, der zur Reife gelangte Rethel gehört zu den Stilisten, deren

Sprache mehr die Zeichnung ist als die Farbe. Die großen, grundwesentlichen Charakterzüge des Gegenstandes mit markigem Griffel schreiben, dies ist seine Weise. Ich habe die Ausführung jener großartigen Kartone an den Wänden des Rathaussaales zu Aachen (der Vaterstadt des Künstlers) nicht gesehen; verkehrte Ansprüche an die Freske, wonach sie mit dem Ölgemälde in koloristischem Effekt wetteifern müßte, sollen ihm vielen Verdruß bereitet und diese ärgerlichen Händel wesentlich zu dem Leiden mitgewirkt haben, von dem ihn der frühe Tod erlöst hat. Er selbst konnte nur vier seiner Entwürfe ausführen, die Vollendung der übrigen wurde dem Maler Kehren übertragen, der in der gewünschten Weise auf eigentliche Farbenwirkung arbeitete. Man kann, wenn man diese Fresken auch nicht gesehen hat, sich gut vorstellen, was die Kartone unter einer Behandlung leiden mußten, die auf Farbenreiz ausgeht. Zeugen versichern, daß Rethels eigene Hand die richtige Grenze koloristischer Ausführung in wahrhaft genialer Weise getroffen habe; Licht und Schatten wie Farbengebung sollen gerade durch ihre Einfachheit wunderbar zu dem machtvollen Zeichnungsstile stimmen. Ich glaube schließen zu dürfen, daß Rethel, sowenig ein Kolorist wie Cornelius, doch die Farbe mit weit mehr Sicherheit handhabte als dieser.

Er aber, Cornelius, ist es, mit dem wir Rethel zusammenstellen müssen. Die Vergleichung mit diesem Meister muß verschiedene Seiten ins Auge fassen; sie ist interessant genug, denn sie führt mitten hinein in die Streitfrage des Idealismus und Realismus.

Die Beschränkung auf das Reich der Schönheit, das im Gebiete der Linie liegt, und auf das bescheidene Maß von Farbenwirkung, das der Freske geziemt, sieht man mit Recht als ein wesentliches Merkmal an, das uns bestimmen muß, einem Meister und einer Schule ihren Ort im Lager des Idealismus anzuweisen. Dabei ist natürlich vorausgesetzt: Großheit in der Zeichnung, Großheit in der Einfalt des Kolorits, denn die Beschränkung, wenn sie nicht einfach Mangel sein soll, muß einen inneren, positiven Grund im Künstlergeiste haben und dieser Grund muß sein: mächtige Erfassung des Gegenstandes in seinem Kern, welche alle untergeordneten kleinen Züge ausscheidet, Anschauung im Sinne der Weltgeschichte, des universalen Blicks. Allein wir geraten hier in eine Schwierigkeit. Der Gegensatz des Idealismus, der Realismus, kann doch nicht gleich-

bedeutend sein mit Naturalismus, d. h. mit wahlloser Nachahmung der Wirklichkeit, welche wie eine Photographie mit den edleren auch die gemeinen Züge der gegebenen Erscheinung in die Kunst herübernimmt. Realismus ist eine große, berechtigte, in der Zeit wohlbegründete Richtung und gewiß berechtigt nicht bloß in dem Sinn, daß er etwa auf die Sphäre des sogenannten Genre einzugrenzen wäre, weil dieses mit Fug und Grund die kleineren, untergeordneten, heimlichen Züge, Falten und Furchen des Lebens belauscht, allen feinen Reizen und Spielen des Lichtes, der Farbe, des Helldunkels nachgeht und bis zur täuschenden Wahrheit selbst das Stoffgewebe der Körper im Bild abspiegelt. Nein, der Realismus hat Bürgerrecht auch auf den Höhen der Kunst, in der historischen Malerei, auch im großen Stile der Zeichnung und der Freske. Der logische Knoten löst sich, wenn man in dem, was man Realismus nennt, zwei Seiten unterscheidet: die Schärfe des Individualisierens in der Charaktergebung, die immer noch im Bereiche der Zeichnung liegt, und die Ausführlichkeit des Spezialisierens aller Erscheinungen, welche mit der vollen, virtuosen Ausbildung der Farbe wesentlich und notwendig zusammenhängt. Jene Seite ist vom konsequenten Realismus trennbar, kann sich zum Idealismus schlagen und durch ihre Beimischung ihm eine Lebenskraft und Wirkung mitten in der realistischen, modernen Welt sichern, die der reine Idealismus nicht hat. Der reine Idealismus atmet in einer paradiesischen Welt von Göttern und von Menschen, deren makellosen Formen keine härtere Bedingung der Existenz die Furchen herber Eigenheit des Individuums, die Spuren des Kampfes mit der Unerbittlichkeit des wirklichen, erfahrungsmäßigen Lebens eingegraben hat. Der reine Idealismus gibt Typen, nicht Individuen; er ist aristokratisch, er kennt nur den Adel im Reiche des Schönen, den Adel der ungebrochenen Schönheitslinie einer mangellosen, seligen Gestaltenwelt. Gießt er ihnen nicht dennoch Lebenswärme ein, weiß er seiner überirdischen Welt nicht Nerv und Blut zu leihen, so wird er abstrakt und steht vereinsamt in einer Zeit, deren Geist einmal ein Geist der Wirklichkeit, der Lebenswahrheit, der Gegenwart ist. Die deutsche Kunst hat gleichzeitig, als sie im vorigen Jahrhundert mit Karstens den neuen Aufschwung nahm, auch gezeigt, daß sie blutreich genug ist, mythische Gestalten mit warmem Leben zu durchdringen; von Karstens bliebe nur ein

kalter Allegoriker übrig, wenn sein Gefühl und seine Zeichnung nicht im Besitz dieses Zaubers wäre. Und wie seelenvoll blicken und atmen, mit nur erst schwacher, doch koloristisches Talent bezeugender Nachhilfe der Farbenwirkung, die idyllischen, seligen Naturen in Schicks Apollo unter den Hirten! Einer unserer zeichnerischen Idealisten, der gedankenreiche, mit der rechten seelischen Sinnlichkeit so reich gesegnete Genelli, mußte freilich nicht ganz ohne seine Schuld einsam auf seiner Berghöhe in attischen Lüften wandeln; er erregte durch das warme Wellenleben seines Linienzugs Erwartungen, die er in ein und demselben Bild stellenweise doch immer auch täuschte; es war zu merken, daß er in seiner Jugend zu früh aus der Zeichenschule gelaufen sein müsse. — Ich möchte diese Art von zeichnerischen Talenten verspätete Griechen, Geister von Bildhauern nennen, die in ihrer Kunst nicht Alles sagen konnten, was sie zu sagen hatten, daher im Lande der Malerei mit verschiedenem Glück noch einmal auferstanden.

Wir haben aber hier von jener andern Form zu sprechen, jener Versetzung des Idealismus mit dem realistischen Elemente der stark individualisierenden Charaktergebung. Diese Mischung ist echt deutsch. Als innerliche Naturen neigen wir zum Allgemeinen, Gedankenmäßigen, zur Idee. Aber wir sind auch nordische Naturen von hart und eckig ausgeprägter Individualität. Der Künstler, der die Großheit und Gewaltigkeit, die aus der idealen, das Allgemeine, Grundbedeutende herausgreifenden Anschauung fließt, mit dieser strengen Bestimmtheit und unverflachten Eigenheit der Charakterformen verbindet, wird recht der unsrige, wird unser Stolz sein, denn das ist unser, darin erreicht uns kein Franzose, kein Italiener. Ein Leonardo da Vinci, ein Raphael wußten auch recht wohl die Linie der Schönheit mit der individuellen des Charakters zu einigen, auch ein Delaroche in seiner zugespitzteren, geistreich französischen Weise versteht es gar gut; aber das Individualisieren hat selbst wieder seine verschiedenen Stile, nämlich eben in der historischen Gattung selbst und abgesehen vom Genre. Der deutsche Menschenschlag ist in der Natur selbst noch ungleich individueller als der romanische; die Leute sehen sich noch viel weniger gleich als im welschen Lande. Das konnte die Natur nicht bewerkstelligen, ohne um eine Hand breit tiefer in das Knorrige, Schwere, Unbeholfene, in das Reich der gebrochenen, eigensinnigen Linie zu greifen. Und etwas davon, mit künstlerischer

Wahl und Maßgebung natürlich, wollen wir in der Kunst; ist sie monumental, so etwas Reckenmäßiges, Nibelungenmäßiges. Dies hat Cornelius, und er ist daher unser Mann; selbst seinen Griechen hat er es gegeben, und wir schließen daraus, nicht bloß aus dem bekannten Blatte zu den Nibelungen, daß sein eigentliches Feld die deutsche Heldensage gewesen wäre. Aber bei ihm tritt es in zweierlei Weise auf: in freier und unfreier. Er will es, aber es sitzt ihm in der Hand auch unfreiwillig. Daher wird er hart und formlos, wo es nicht in seiner künstlerischen Absicht liegt, daher stoßen wir auf Klötze, Schwerfälligkeiten, Zeichnungsmängel, Proportionsfehler, die wohl zu unterscheiden sind von den kraftvollen Härten, womit er als wollender Künstler seine urkräftigen Gestalten ausstattet. Ganz ähnlich war es bei Albrecht Dürer: er zeichnet mit gutem Grunde wollend Hartes, aber er verfällt auch nichtwollend in Härte, Unschönheit; er freilich kannte die reine Durchschnittslinie der Schönheit überhaupt nicht, er hatte sein Formgefühl nicht im Studium der Antike geläutert; Cornelius, der moderne Künstler, der in der Schule der Griechen und der großen Italiener gebildet ist, gerät nicht so oft, nicht so tief in das Formlose, aber doch da und dort, in jedem seiner Werke irgendwo. Ihn und Genelli im Auge möchte man sagen: wir haben in Deutschland große Zeichner, die nicht zeichnen können. Cum grano salis natürlich! Genelli bewegt sich in das Schöne und wird von einzelnen Unschönheiten nicht frei, Cornelius in das Große, das Erhabene und fällt in Formfehler, besonders in Proportionsfehler. Rethel nun stellt sich an Großheit und schöpferischer Urgewalt hart neben den letzteren; sie nach dem Grade der Potenz zu vergleichen wäre müßig, schon darum, weil Rethels Laufbahn so früh durchschnitten ist, aber das steht fest: Rethel ist durchgebildeter in seinem Formgefühl. Er hat seinen A. Dürer studiert wie ein verwandter Geist den verwandten, aber er folgt ihm in kantiger Individualisierung nicht weiter, als freie Künstlerwahl bedingt. In einem bestimmten Sinne werden wir nachher dieses Urteil noch einschränken müssen; im Ganzen und Großen muß es unverkümmert stehen bleiben, und dazu kommt denn nach der obigen Bemerkung noch, daß Rethel, obwohl kein Kolorist, doch die Farbe, soweit er sie brauchte, offenbar freier beherrscht hat als Cornelius.

Eine wesentliche Seite des Idealismus habe ich bis hieher noch

nicht ins Auge gefaßt. Ich habe vom Allgemeinen, Gedankenmäßigen gesprochen nur in Beziehung auf Stil, auf Formengebung, und so ist auch das Wort Idee im Namen „Idealismus“ zunächst zu nehmen. Aber freilich, es bedeutet noch etwas Anderes: Erfinden des Kunstwerks aus dem reinen, an sich unbildlichen, in seinem ganzen Umfang zum Bewußtsein gebrachten Gedanken, ein Prozeß, der zur Symbolik, zur Allegorie, in der Komposition zu beziehungsreichen Zyklen, in seiner strengen Konsequenz eigentlich aus der Kunst hinaus in die Philosophie führt. Glücklicherweise kann diese Konsequenz bei einem wirklichen Künstler überhaupt nicht vorkommen; schon der innerste Gedankenkeim wird sich bei einem solchen in Gestalt umsetzen und auch das symbolisch Erdachte wird er mit dem elektrischen Funken des Lebens beseelen. Sinnende Tiefe des reichen Geistes hat Cornelius auf diesen Weg gewiesen, der hart und gefährlich am Irrwege der „Ideenmalerei“ hinläuft. Ob Rethel an Gedankenfülle Cornelius erreicht hätte, wenn ihm ähnliche Aufgaben wie diesem gestellt worden wären, wissen wir nicht, dafür kam er auch nicht in Versuchung, so viel zu sinnbildern; er symbolisiert und allegorisiert nur im Gebiete des Humoristischen und des gespenstisch Schauerlichen, wo wir ihn nachher aufsuchen werden, und hält sich im Wesentlichen, in seinen Hauptwerken, auf dem einfachen Wege der Geschichte, der Erhöhung des tatsächlich Gegebenen zum idealen Ausdruck ohne sinnbildliche Zutat. Er bewegt sich gern in Kompositionsreihen, aber in historisch-sukzessiven, nicht in solchen, die ein Netz von Gedankenkombinationen zwischen Bild und Bild schwer verständlich herüber- und hinüberziehen. Cornelius, den das Prinzip des direkteren Gedankenausdrucks bei den vorbildlichen Gestalten des Mythus und der Sage festhält, wird immer nur ungern und unbehilflich auf die äußeren Kulturformen der wirklichen Geschichte sich einlassen, er wird als Idealist bei dem Nackten und der einfachsten Gewandung und Bewaffnung bleiben. Rethel beherrscht mit genialer Sicherheit der Stilisierung auch jene Formen, ja er weiß in seinem Totentanz und einigen humoristischen Handzeichnungen selbst die moderne Tracht in einer Weise stilistisch zu bemeistern, die ihm gewiß keiner nachtut.

Nun, und so war dieser Künstler so recht bestimmt, unser monumentaler Historienmaler zu werden. Vor Allem der rechte Mann für unsere deutsche Geschichte. Das sind echte Naturen von deutschem

Schrot und Korn in jenen Kompositionen zur Geschichte Karls des Großen. Wie schlicht in seiner Heldengröße steht der gewaltige Sachsensieger neben der niedergeworfenen Irmensäule, wie einfach groß und majestätisch zieht er ein in dem eroberten Pavia, was ist das für ein unerbittlicher und unwiderstehlicher Mann der Schlacht, wie er unter die Mauren hineinstürmt, die sich um ihren Götzenwagen scharen, und dann in der Gruft, wo Kaiser Otto vor seinem balsamierten Leichnam kniet, welche ernste Geisterwürde, welche steile, steinerne Erhabenheit in der entseelten Hülle! Da ist nirgends auch nur eine Spur von Zielen auf Effekt, von jenem französisch-theatralischen me voilà, wovon ich oben gesprochen, nirgends eine Spur von Ausbeuten des Motivs zu einer möglichst Vielerlei vorbringenden Füllung des Rahmens, überall einfache, sparsame, klare, befriedigende Gruppierung. Dann aber die andere Reihe von historischen Kompositionen: Hannibals Zug über die Alpen; der furchtbare Kampf mit den Hindernissen und der Gefahr des Gebirgs, jähen, zerrissenen Felswänden, Abgrund, Eis und Schnee, und mit der Wildheit barbarischer Bergvölker, die sich an Springstangen vertraut über die gähnenden Eisspalten schwingen! Hier steht die Heldenschar bang und doch entschlossen am Fuße der fürchterlichen Pässe, nun wird geklettert und zugleich gekämpft, dort sind Menschen, Pferde, ein Elefant in die Tiefe gestürzt, die Einen haben sich an zackigen Baumästen im Falle gespießt, die Andern schlingen sich in entsetzlichem Knäuel durcheinander; endlich haben die Vordersten die Höhe erreicht, und die heroische Gestalt des Feldherrn weist stolz und froh die Aufatmenden hinaus auf die Gefilde Italiens.

Nun ist aber von einem Zuge Rethels nicht länger zu schweigen, an den wir schon mit diesen letzten, flüchtigen Blicken gestreift haben: es ist das G e i s t e r h a f t e. Dahin geht eine alte, inwohnende Neigung der deutschen Kunst, der Malerei so gut als der Poesie. A. D ü r e r hat diesen Zug, H o l b e i n hat ihn: man darf nur, um bloß das Eine zu nennen, an des ersteren „Ritter, Tod und Teufel", an des zweiten „Totentanz" denken. Auch Cornelius hat ihn; dies bezeugen seine Teufel auf dem jüngsten Gericht und seine „Vier apokalyptischen Reiter", groß und schauerlich wie ein furchtbarer Traum. Selbst Genelli, der doch ein so viel konsequenterer Idealist, betritt mit furchtbarer Wirkung diesen Boden in seinem „Leben einer

Hexe". Aber auch dem malerischen Realisten Lessing ist er nicht fremd; er zieht sich fühlbar als gespenstischer Hauch durch seine Landschaften. Dies Geisterhafte mischt sich tief und wunderbar mit dem deutschen Humor und unter den Neuern in keinem so genial wie in Rethel. Für diese Welt aber wählt er nun ganz die derbe, einfach große, auf Schattierungsfeinheiten verzichtende Kontur des Dürerschen Holzschnittstils, und hieraus sind denn die obengenannten berühmten Blätter hervorgegangen. Geisterschauer und Humor, habe ich gesagt, aber ich muß hinzusetzen: herrliches Gemüt. Sieh den Kopf des alten Glöckners an, der in seinem Stübchen hoch oben auf dem Turme sanft eingeschlummert ist: was sind das für gute, arme, müde Züge, was mag der Mann Alles erlebt, versucht, gearbeitet, gehofft und gelitten haben! Sieh aber auch die Hände, die Füße an: eine ganze Lebensgeschichte, eine lange, rührende Erzählung von Mühen und Sorgen und endlich von Sehnsucht nach dem Erlöser Tod liest sich aus ihren Furchen, ihrer zwanglos matten Lage, auch eine Pilgerfahrt hat der müde Alte gemacht für das Heil seiner armen Seele, der Pilgerhut und Stab an der Wand bezeugt es, und nun ist der Tod auch wirklich gekommen, wohl das bekannte Gerippe, aber diesmal nicht höhnisch grinsend, sondern sichtbar mitleidvoll verrichtet er dem Entschlummerten den Dienst, den er selbst so vielen Hunderten getan, indem er ihm das Sterbeglöckchen läutet. In der Behandlung des Totenkopfes, in der geistreichen Art, ihm Ausdruck, hier von Gefühl, ein andermal von Hohn abzugewinnen, steht Rethel ganz auf gleicher Höhe mit Holbein. Ich muß darauf verzichten, in die grauenvolle Bilderreihe des Totentanzes ausführlich einzugehen; ich muß mich mit der Hinweisung auf die drei gewaltigsten unter diesen Stücken begnügen; das eine: der Tod im Hecker-Habit einer Stadt zureitend, die Zigarre zwischen den Zähnen, die Sense in der Hand, Kittel und hohe Stiefel um die Knochenglieder schlotternd, humpelnd im Sattel, daß man die dumpfen Stöße des fleischlosen beinernen Gesäßes auf Holz und Leder zu hören meint; das andere: der Barrikadenkampf; da steht er als General flott und stolz, mit der einen Hand die Fahne haltend, mit der andern den Kittel lüftend, als wollte er den Soldaten drüben sagen: da schießt her und seht zu, wie ihr trefft! aber nicht unverwundbar wie er sind seine Opfer, die Kartätschen fegen sie von der Barrikade herunter, und wie die tödlichen

Geschosse unwiderstehlich durchreißen, das ist hier mit furchtbarer Wahrheit gegeben; das dritte: der Kampf ist vorüber, triumphierend, einen Lorbeerkranz um den Schädel, grassen Hohn im Blicke, reitet der Tod mit entfalteter Fahne auf die Barrikade, worauf neben zwei Toten, deren Blut die Mähre leckt, ein Sterbender in grauenhaftem Todeskrampfe sich windet und zwei Kinder den gefallenen Vater beklagen. Die Blätter sind entstanden im Anblick des Unheils, das aus den wilden Leidenschaften der Demokratie in den Jahren 1848 und 1849 erwuchs; selbst der röteste Demagog, hat er anders Kunstsinn, muß erschüttert vor diesen furchtbaren Bildern stehen.

Dies sind geisterhafte Motive, entnommen aus dem Volksglauben, schon lange vor Rethel häufig benutzt, von ihm neu und frei entwickelt, schauervoll, traumhaft und doch klar, wach, voll Geist des schneidendsten Realismus. Allein es zieht sich durch Rethels Werke das Geisterhafte noch in einem anderen Sinn hindurch, der nicht leicht in Worte zu fassen ist; da trägt es einen Charakter des Unfreien und deutet auf einen dunkeln, kranken Punkt im Geiste des Mannes. Wenn man die Fratzenköpfe der gestürzten Irmensäule und der Götzen auf dem Kriegswagen der Mauren sieht, so glaubt man, obwohl die letzteren durch den Vorgang motiviert sind — denn die Mauren wollen durch diese Larven dem Feinde die Rosse scheu machen — doch eine gewisse Schärfung des Bizarren zu bemerken, die geeignet sei, Bedenken zu erregen. Aber auch sonst fühlt sich in Rethels Linien da und dort etwas Dorniges, Zackiges hindurch, was über jene Ecken und Kanten, die wir als ganz natürliche deutsche Formengebung und wohlbegründeten Rückgriff zu A. Dürer anerkennen, noch hinausliegt; namentlich in Bewegungen und Mienen, wo Leidenschaft und Wildheit auszudrücken ist, entstehen aus dieser Führung der Hand Formen der Verzerrung, die zwar mehr oder minder durch den Gegenstand gerechtfertigt sind, allein doch so gemahnen, daß man sich sagt, es müsse in der Linie der K ü n s t l e r s e e l e selbst ein irrationaler Bruch gewesen, aus einem Abgrund, wo Grauen und Fiebertraum wohnte, müssen diese Drachenformen der Zeichnung hervorgekrochen sein, kurz man ahnt Zerrissenheit und einen frühen Keim des Wahnsinns. Nun erst wird man bange für den Künstler auch da, wo mit dem ganzen Thema vornherein das Grauenhafte, die Verzerrung und das Entsetzen unzweifelhaft gegeben ist, bange für ihn wegen seiner

Neigung zu dieser Welt des Dämonischen. Es ist, als liebte er es, mitten ins Leben das Todesgrauen einbrechen zu lassen; man sehe besonders auch jenes Blatt an, wo die Cholera unter die Tänzer und Musikanten auf einem Ball eintritt und einer der ersteren, eine grauenhafte Ironie, mit verzerrten Zügen unter der Narrenmaske hervorgrinst. Es ist etwas von Theodor („Callot") Hoffmanns wilder Phantasie des Fieberschauers in diesen Gebilden, aber freilich, Hoffmann war nicht im Übrigen als Dichter so gesund, so kerndeutsch, so mannhaft, so stilvoll wie Rethel als Künstler. Man denkt auch an Heinrich von Kleist; aber freilich, dieser zu so Hohem, ja zu der Schöpfung eines neuen dramatischen Stils Berufene trug eine tiefe Verzweiflung an einem ewigen, gerechten Gesetz in der Weltordnung, eine Trostlosigkeit in der Seele, welche dem gesammelten Geiste Rethels ferne lag, der in seiner grausigen Gestaltenwelt so wahre Ideen niederlegt von dem, was im Vergänglichen nicht vergeht: ein zürnender Prediger mit dem Griffel, ohne Pietismus und ganz ein Künstler. Warum rettete nicht der hohe Inhalt die erkrankende Phantasie aus den Klauen des Wahnsinns? Hier können wir nicht weiter, sondern müssen unsere Fragen in den unerforschten Schoß des Menschenschicksals versenken.

Von der Allegorie ist oben gesagt, Rethel liebe sie nur im Gebiete des Humoristischen und gespenstisch Schauerlichen. Und nie bleibt sie bei ihm ein totes Produkt des kahlen Denkens, sie ist immer lebendig empfangen und lebendig gegeben. Hieher gehört schon das bereits erwähnte Ölbild aus seiner frühen Zeit: die Justitia und der Verbrecher. Das ist so tief empfunden, so erschütternd wahr geschaut, daß diese Justitia aufhört, eine Allegorie zu sein, daß wir an sie glauben, wie die Alten an sie glaubten, und so behandelt freilich wird auch die Allegorie poetisch. Im ersten Bilde des Totentanzes führt Rethel die allegorischen Gestalten der List, Lüge, Eitelkeit, Tollheit, Blutgier auf; dagegen ist in einer Komposition, deren Held an sich schon uns in das Phantasiegebiet entrückt, natürlich nichts einzuwenden, vollends da sie charaktervoll genug behandelt sind, um auch hier dem bloßen Sinnbilde die Wahrheit des Lebens zu verleihen. Besonders gern aber lassen wir uns die Allegorie in humoristischer Behandlung gefallen. Unter dem Nachlasse Rethels sah ich eine Handzeichnung: das alte und neue Jahr. Ein Eisen-

bahnzug hält, auf der Lokomotive steht als Zugführer Chronos mit der Sense, links steigt das alte Jahr aus, rechts, in der Mitte, das neue Jahr ein, dieses ein Jüngling mit einem vollen Füllhorn, das er wie einen Reisetornister auf dem Rücken trägt, mit ihm eine stattliche, schöne, lachende Jungfrau: der Frieden; jubelnde Gesichter schauen aus den Fenstern und begrüßen frohlockend mit geschwenkten Mützen die Willkommenen; der Kondukteur ladet sie zum Einsteigen ein, schmunzelnd, mit der Hand, welche die abgenommene Kappe zerdrückt, nach dem Wagen weisend, mit einem so tiefen Bückling, daß man fürchtet, das Kreuz breche ihm ab; daß das löbliche Personal so höflich nicht immer ist, beweist die Entlassung des alten Jahres auf der linken Seite, eines grämlichen Weibes, welchem, wie sie aus dem letzten Wagen gestiegen, der Gepäckmeister verächtlich ihr Bündel nachwirft, darauf geschrieben steht: „Erfahrung“. Ich hoffe, daß auch diese köstliche Komposition unter den Photographien erscheinen werde. Ich habe aber am Eingang dieser kurzen Besprechung gesagt, ich gedenke einen Wunsch auszusprechen. Ich weiß nicht, ob unter jene Photographien auch der Hannibalzug aufgenommen wird. Wer die sieben Raben von Schwind in der Photographie kennt, wird mir gerne zugeben, daß solche Kompositionen, Aquarelle mit wesentlich herrschender Zeichnung, viel, sehr viel in dieser Art der Nachbildung verlieren. Jene Meisterskizzen Rethels sollten in energischen Holzschnitten erscheinen, behandelt, wie er selbst in seinen Blättern den Holzschnitt behandelte, und so auch die Kompositionen in Aachen. Das könnte freilich nur ein Künstler leisten, der ihn ganz versteht, ja der ihm verwandt ist an Geist und Stil. Aber gewiß das rechte Denkmal wäre dies für den Hingegangenen, den die Nation viel zu wenig kennt, um ganz zu wissen, was sie an ihm hatte, was sie mit ihm verlor*).

(Illustr. Familienbuch, herausg. vom Österr. Loyd 1860, und Altes und Neues von Fr. Th. Vischer, Stuttgart, 1882, S. 1—18.)

Zusatz.

Ich weiß nicht, ob es mir gelungen ist, den Punkt ganz klarzulegen, in welchen ich Rethels Bedeutung setze; ich möchte ihn noch mit einem Beispiel beleuchten.

Das Freskobild Nehers am Isartor in München, den Einzug

*) Hiezu vgl. den Schluß des Zusatzes.

Ludwigs des Bayern darstellend, fast erloschen, jetzt in Restauration begriffen, gehört zum Besten, was deutsche Wandmalerei geleistet hat, Zeichnung, Komposition, Bewegung, Ausdruck, Farbe wirken zu festlich freudiger, sonniger Stimmung zusammen. Dennoch erschien mir das Bild immer in gewissem Sinne zu schön. Nicht so fließend, nicht so schlank, nicht so rein geschwungen waren die Formen, die Bewegungen nordischer Männer und Frauen, als man Panzer und genähte Gewänder von steifen Stoffen trug, nicht so plastisch ergossen sich die Falten an Kleid und Mantel. Nun könnte man sagen, es komme ja nicht auf historische Wahrheit an, und der Künstler habe keine Pflicht, zu verbergen, daß wir längst von den Griechen, von Lionardo und Raphael die reine Form gelernt haben. Allein nicht um der historischen Wahrheit willen wünscht man, daß die eigentliche Lebensform, der Typus der Menschengattung, die der Künstler in einem seiner Werke behandelt, zur wahren Geltung komme, das Kunstwerk als solches gewinnt an Wärme, wenn es geschieht. Wir müssen ein für allemal den Begriff der Schönheit so weit fassen, daß das Charakteristische in großem Umfang seiner Grade nicht ausgeschlossen, sondern darin aufgenommen wird. Man kann es auch so ausdrücken: alles wirklich Schöne ist naiv. Gib also eine Menschenart, die eckig, hart, korrig war und ist, immerhin auch eckig, hart, knorrig wieder, der Ausdruck von Tüchtigkeit, Biederkeit, innerer Frische und Wärme wird für die schweren Formen nicht nur entschädigen, er wird durch diesen Kontrast um so sicherer in Wirkung treten, die Naivetät des Daseins wird uns aus diesen Leuten ins Gesicht schauen, sie werden zu sagen scheinen: so sind wir nun einmal! — und übrigens kann Farbe und Komposition doch gleichzeitig für Herstellung d i r e k t wohlgefälliger Schönheit sorgen. Die Beine der Ritter staken in Ringelpanzerhosen oder Schienenkapseln nicht wie in Trikot. Albrecht Dürers Ritter mit Tod und Teufel: wie steif sitzt er zu Pferde und wie trägt just diese Steifheit dazu bei, den Eindruck der furchtlosen, stahlharten, hartschaligen Kraft zu erhöhen! Aber bei Dürer fühlt man hier und sonst doch immer auch, daß seine Härten nicht durchaus frei künstlerisch gewollt sind. Und also noch einmal: das Harte objektiv geben, wo es hingehört, aber so, daß man erkennt, es sei nicht subjektive unfreie Härte des Künstlers! Dies ist meine Meinung, und in diesem Punkte liegt Rethels Wert.

Fern ist es von mir, mit Obigem Unfreundliches gegen Altmeister Neher sagen zu wollen. Wir haben bedauert, daß er Jahre seiner mittleren besten Kraft hingab, in einem großen Staffeleibild zu zeigen, daß wir eine Kreuzabnahme nicht mehr malen können wie die Künstler jener Zeit, wo die Stimmung für die christlichen Andachtmotive noch in der Luft lag. Allein wir wissen auch, daß diese feine, echte Künstlernatur die nazarenische Episode unversehrt überdauert hat. Gerade weil jene Freske an sich ein so schönes Kunstwerk ist, habe ich sie als Beispiel gewählt. In zahlreichen Gemälden, die entfernt nicht den Wert dieser Leistung haben, sieht man die Gliedmaßen der Männer und Frauen aus der Ritterzeit behandelt, als wären sie an Wuchs, Gebarung und Tragung Griechen, oder im schlimmeren Fall, als wären sie Ballettänzer.

Rethel ist, seitdem dieser Aufsatz zum erstenmal erschienen, mehrfach behandelt worden; von Wolfgang Müller 1861 in einer selbständigen kleinen Schrift, von Fr. Pecht im zweiten Band „Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts"; in Zeitschriften zerstreute Charakteristiken nicht zu erwähnen. Ich hatte mich zu fragen, ob auch nach diesen umfänglicheren Beiträgen zur Kenntnis des großen Künstlers meine Arbeit des Wiederabdrucks wert sei. Ich glaubte mich entschließen zu dürfen, obwohl sie nichts weniger als erschöpfend ist. Der Entwicklungsgang Rethels ist nur schwach berührt, sein Aufenthalt in Italien nicht erwähnt; außer Albrecht Dürer haben sichtbar auch die herbkräftigen Quatrozentisten, ein Signorelli, Pollajuolo, Verrocchio, Crivelli, Mantegna auf ihn eingewirkt, doch Dürers Einfluß schlägt so stark vor, daß eine Schilderung, die nur auf das Wichtigste eintrat, sich auf die Hervorhebung dieses Hauptpunkts beschränken durfte. In der Charakteristik von Rethels Stil hätte eine ausführliche Würdigung auf mehr als eine Seite gründlicher eingehen müssen. Zu zeigen wäre gewesen, wie energisch in diesen Kompositionen bei der scharf markierenden Teilung doch die Einheit waltet; eine so strenge Zeichnung hält das Einzelne scharf auseinander, aber die mächtige Künstlerhand hält es ebenso streng zusammen, und zwar nicht nur in den Rapporten, den Wechselbeziehungen des linearen Baues, sondern ebensosehr durch die Licht- und Schattenmassen. Ich muß in diesen bloß zusätzlichen Bemerkungen der Lust widerstehen, dies an einzelnen der Werke nachzu-

weisen, ebenso der Lust, auf die Formenbehandlung spezieller einzutreten, als im Artikel geschehen ist. Was wäre z. B. nur von der Faltengebung zu sagen! Sie ist gleichweit entfernt von akademischem Draperiewesen, wie von dem überscharf eckigen Bruch der van Eyck und von den gerollten, gequirlten Faltennestern, die Albrecht Dürer mit einer Linienführung, welcher man die Gewöhnungen des Arabeskenzeichners ansieht, zu den zackigen Brüchen noch hinzufügt; Rethel nimmt schwere und doch weiche Stoffe an, gibt die Falten sehr bestimmt und doch nicht zu hart. So hat das Auge bei ihm überall die Befriedigung der Deutlichkeit; das scheint wenig gesagt und sagt doch viel. — Auch auf die Physiognomik näher einzugehen, an mehr Beispielen, als ich getan, ihre Tiefe und Schärfe nachzuweisen: wie lohnend wäre die Aufgabe! — Die Behandlung der Landschaft dürfte nicht übergangen werden, diese wunderbare Sprache, die mit einigen Strichen sagt, wie Berg und Feld sich baut, die Ferne zurückweicht, die Wolken ziehen; — die Art, das Unbestimmte, wie schwebenden Rauch, bestimmt zu umreißen und doch schwebend zu lassen. — Dann aber noch ein Hauptpunkt — ich muß gestehen, daß auch in einer so kurzen Charakteristik darüber mehr gesagt sein sollte —: nämlich die Selbsterklärung in diesen Bildern; ich meine die einleuchtende Klarheit, womit sie aussprechen, was sie auszusprechen haben, womit sie den zu gebenden Inhalt, das Motiv in Anschauung, in Situation und Handlung umsetzen. Nimmt man diese Vollkraft der Vergegenwärtigung zusammen mit der Vollkraft der Charakteristik im Stile, mit dieser aus Lebenszentrum quellenden Wahrheit: dann erst wird ganz evident, warum man Rethel gar nicht besprechen kann, ohne ihn mit Shakespeare zu vergleichen. Nach der Stilseite ist dies nun aber mehr als eine bloße Vergleichung. Es handelt sich hier um eine Grundfrage aller Kunst, gar nicht bloß der bildenden, ja ganz besonders auch der Poesie. Shakespeare ist trotz seinen bekannten Flecken das unerreichte Muster dessen, was wir in Kürze Idealrealismus nennen wollen. Das klingt erschreckend abstrakt, und weil so abstrakt, ebendarum ist es so erwünscht, daß wir einen Mann haben, das Concretum pro abstracto, daß wir nur Shakespeare sagen dürfen, um von Jedem verstanden zu werden, der da weiß, um was es sich handelt. In der neueren Malerei haben außer Rethel andere Deutsche, haben Niederländer und Franzosen das gesucht und bis

zu gewissem Grad erreicht, was wir nun kurzweg als shakespearisch bezeichnen, nach meiner Ansicht keiner so großartig wie Rethel. Eine bessere Formel, als diese Bezeichnung, wird sich nicht finden lassen, sie mag genügen, den Angelpunkt, um den sich Alles dreht, die Frage möglicher Verschmelzung des hohen und des charakteristisch lebenswahren Stils auch denen klarzulegen, die mehr in der Poesie und ihren Stilfragen als in der bildenden Kunst zu Hause sind. — Und mit dieser Ergänzung ausgestattet mag denn der alte Jouralartikel sich als berechtigt zur Wiedererscheinung legitimieren.

Der am Schluß ausgesprochene Wunsch ist in Erfüllung gegangen: die Kartone der acht Fresken in Aachen sind durch die Anstalt von Brendamour in Düsseldorf in kräftigem Holzschnitt erschienen, tüchtig gezeichnet von Baur und Kehren, mag man auch immerhin fühlen, daß Rethels eigenes Auge nicht mehr die Zeichnungen leitete wie bei dem Totentanz, dem Cholerabild und dem sterbenden Glöckner. Außerdem sind die Kompositionen von Albert in München in Lichtdruck herausgegeben. Der Zug Hannibals über die Alpen ist ebenfalls in Holzschnitt erschienen von H. Bürkner. In dieser Reihe ist der Kopf des Helden (letztes Bild) nicht so bedeutend, als man erwarten sollte; hier stand der Nachbildung eine Schwierigkeit entgegen: Rethel, schon geistig erkrankt, hat an dieser Figur Änderungen vorgenommen, den Kopf gedreht, alles ins Unklare verzogen, da die alten und neuen Striche durcheinanderlaufen; der Zeichner mußte sich heraushelfen, so gut er konnte. Die Handzeichnungen, gesamter Nachlaß, achtzig Blätter, sind von der photographischen Anstalt in Berlin in Photographien herausgegeben, eine reiche Quelle bewundernder Betrachtung, worunter besonderes Interesse die Studien für die ausgeführten Bilder, wie für die Aachener Fresken, gewähren. Leicht unterscheidet man das Jugendliche vom Reifen, Beides vom Späten: so ist z. B. in der Komposition: das alte und neue Jahr der Zug nicht mehr so fest und sicher wie sonst, doch erkennt man auch so noch nicht nur den Geist, sondern auch die Hand des wahren Rethel.

Wird der früh Hingegangene, tragisch noch vor dem Tod Gestorbene Nachfolger finden? Erreichen wird ihn keiner, Rethel steht einzig da. Aber das Bewußtsein scheint nicht lebendig genug zu sein, daß unsere Kunst in seinen Fußstapfen gehen sollte; der einseitig koloristische Zug der Zeit steht im Wege. Stimmen von der letzten

Düsseldorfer Ausstellung haben Peter Janssen gerühmt als einen Erben von Rethels Stil. Die Richtigkeit dieses Urteils zu bezeugen ist denjenigen überlassen, die seine Kompositionen gesehen haben. Gewiß bleibt, daß der Genius der Kunst im Namen eines Postulats der Kunstgeschichte und des germanischen Geistes unserer historischen Malerei zuruft: dorthin schaue, dort geht der Weg, auf dem du schreiten sollst!

(Altes und Neues von Fr. Th. Vischer, Stuttgart 1882, III, S. 18—24.)

Noch ein Wort über die
Aufstellung des Uhland-Denkmals in Tübingen.

Einem früheren Bewohner Tübingens, dem die Örtlichkeiten, um die es sich handelt, in deutlicher Erinnerung sind, mag es wohl gestattet sein, in dieser Sache ein Wort mitzureden. Sie ist wichtig genug, um von mehr als einer Seite öffentlich besprochen zu werden, und die naherückende Entscheidung legt es nahe genug, sich vernehmen zu lassen, wenn man besorgt ist, das Standbild des Dichters der Nation möchte auf einen Platz gestellt werden, wo sein Geist, wenn er in die Erzgestalt einträte und sich umschaute, schwerlich gern weilen würde.

Hiemit ist schon gesagt, welchen Gedanken ich als den für die Wahl der rechten Stelle bestimmenden ansehe. Es gibt keine schönere für ein Denkmal als den Ort, wo den Mann, welchen es verewigt, das Element umgibt, in welchem er sich liebend bewegte; stellen wir uns vor, daß sein Genius, aus der Lichtwolke der Unsterblichkeit niederschwebend, den Raum besuche, wo die Verehrung des Volks das Bild der Hülle aufgestellt hat, der er einst sein Gepräge aufgedrückt: die Empfindung des reinsten Wohlgefallens wird diese Vorstellung begleiten, wenn wir uns dann denken können, daß es ihm in diesem Raum heimisch und wohl zumute sei. Und für Uhlands Standbild — welche bessere Stelle kann dieser Gedanke uns zeigen und raten als sein geliebtes Neckartal? Uhland war Dichter, Forscher, Politiker. Die letztere Bedeutung ist so gewichtig, des Mannes Rechtssinn und Vaterlandsliebe spiegelt sich so lebendig auch in seiner Poesie, diese Poesie an sich ist so wesentlich eine volkstümliche, daß immerhin dieses Moment entscheiden dürfte, wenn Tübingen eine Agora hätte; daß der Marktplatz der Stadt nicht eine solche, sondern eben nur Marktplatz ist, weiß man. Das Rathaus mit seiner nicht ganz ordinären Front steht ihm ganz wohl an: ihre notwendige Restauration und andere bedeutende Veränderungen des Platzes würden aber ungemeine Kosten verursachen, und dazu kommt also, daß er nur in trivialer Weise an den Markttagen belebt ist. Von Uhland, dem Forscher,

ist nachher ein Wort zu sagen. Uhland, der Dichter, ist gewißlich nicht bloß Naturdichter, aber er schöpft aus der innig gefühlten freien Lebendigkeit der Natur die reinen Säfte, die auch dem menschlichen, ethischen, politischen Gehalt seiner Poesie die gesunden roten Wangen geben; nicht Stubenluft, nicht Stadtluft, freie Luft ist der Hauch, der hindurchgeht. Dankbar für ihre erfrischenden Gaben, hat er den Glanz seiner reinen und tiefen Seele wie goldenen Schimmer über Erde, Luft, Himmel, Welle, Wald gebreitet. Und keinen Fleck der Welt, kein Landschaftsbild hat er so geliebt wie das Neckartal, wo seine Wiege stand; er blieb ihm treu sein Leben lang, und er legte da sein Haupt nieder; man fühlt es durch in seinen Naturliedern, auch, wo es nicht so bestimmt zu erkennen ist wie in der „Kapelle"; ille terrarum mihi praeter omnes angulus ridet. Nicht aber in einen einsamen Hain dürfte sein Denkmal stellen, wer ihn angemessen verherrlichen will; dahin gehört ein Salomon Geßner, ein Hölty; Uhland will im Freien und doch unter den Menschen sein, denn seine Richtung faßte mit entschlossener Hand das tatenvolle Menschenleben, und in ihm hat er als Mann gewirkt: im Freien also, aber das Freie bedeute hier zugleich das Öffentliche. Da hat nun Tübingen seinen Wörth, die alleendurchzogene Ebene am Neckar mit der Aussicht auf die Alb, den Spitzberg und die Wurmlinger Kapelle, auf die Hügelzüge dem Schwarzwald zu. Es ist der Glanzpunkt, der Sonnen- und Silberblick der Stadt, der gesuchteste Spaziergang, und dem Bahnhof zu führt durch seine Rasen nicht eine Fahrstraße, sondern ein ohne Geräusch belebter Fußweg. Hier ein künstlicher Hügel, der die Bildsäule nicht so hoch, daß sie kolossal sein müßte, aber doch hoch genug über das nächste umgebende Grüne, das dem Erz einen ungünstigen Hintergrund bietet, in die Luft höbe, so daß das Haupt ins freie Weite schaute — das ist ein Gedanke, an den ich mich längst mit so viel Liebe gewöhnt habe, daß ich ordentlich erschrocken bin, zuerst als ich sah, daß die Stimmen für eine Aufstellung im Hof der Aula sich mehrten, dann als ich vernahm, daß der bestimmte Platz auf dem Wörth, um den es sich allein handeln kann, wahrscheinlich bald von Fabrikgebäuden eingenommen sein werde.

Zuerst nun ein Wort über jenen Vorschlag. Entscheidend gegen ihn ist nach meiner Überzeugung der Grund, daß es nicht Uhland der Forscher, der Gelehrte, der Lehrer ist, dem die Nation ein Denk-

mal setzt, sondern Uhland der ganze Mann, und vor Allem der Dichter, und doch besagte die Aufstellung an diesem Ort ein für allemal: Uhland sei wesentlich und hauptsächlich Forscher, Lehrer gewesen, und hier als solcher verewigt. Trotzdem könnte man dem Rate noch zustimmen, wenn das Universitätshaus in einem reichen und belebten Komplex von Gebäuden stünde, welche dem Begriff seiner besonderen Bestimmung Vorstellungen hinzufügten, die ihn beschränkten oder, wie man will, erweiterten, die auf das volle Menschenleben, auf das Öffentliche hinüberwiesen. Allein es steht fast isoliert an dem Ende desjenigen Teils der Stadt, der nie der belebte war, und von dem sich jetzt vollends, seit die Eisenbahn besteht, das Leben hinweg und der Neckarseite zugezogen hat. Die Wissenschaft genießt hier die Stille, die sie bedarf, das nach dem Glockenschlag geregelte Wandern der Studenten und Professoren aber kann man nicht wahre Belebung nennen, hier fehlt die freie Zufälligkeit und die Buntheit verschiedener Stände. Das Haus steht im Ammertal; daß dieses Tal etwas Unerquickliches, Tristes hat, das ist das ungeleugnete Gefühl dessen, der es kennt, vor Allem der Tübinger selbst, und sehr Wenige werden es darum dem Neckartal vorziehen, weil dort, wie einst eine empfindende Jungfrau sagte: „das Herz seinen verlorenen Schmerz wieder findet." Wie dieser unheimatliche, anfremdende Charakter mit der Konfiguration des Tals zusammenhängt, ist freilich schwer zu sagen; jedenfalls ist es wohl auch die stets gegebene unwillkürliche Vergleichung mit dem vom Neckar durchströmten, den Blick auf das schwungvolle Albgebirge öffnenden Neckartal, was herabstimmend auf den Eindruck dieser Gelände wirkt. Sehen wir aber die eigentliche Stelle, den Hof der Aula, näher an. Die Lage des Gebäudes bringt es mit sich, daß Niemand durch die Mitte des Hofs in dasselbe tritt; Alles geht durch die seitliche Öffnung des einfassenden Gitters der Front des Hauses entlang nach den Türen, alles Leben würde sich also im Rücken des Denkmals bewegen. Der Hof hat wenig Tiefe im Verhältnis zu seiner Länge, man gewänne kaum einen Standpunkt für den Anblick, als auf der hart vorüberführenden Landstraße. Öde, arm, verloren und doch beengt stünde hier der Freund der Natur und der Menschenbewegung, und daß er im Rücken ein Gebäude hätte, das sich wohl sehen lassen, dem man aber wirklich monumentale Kunstform nicht nachrühmen

kann, das würde ihn wohl schwerlich sehr beträsten. Kurzum, langweilig!

Nun aber vernehme ich, daß jener Raum im Neckartal, wohin ich in Gedanken längst das Standbild setzte, neuerdings für umfassende Fabrikbauten bestimmt sei. In den Artikeln, welche für den Hof des Universitätsgebäudes eintraten, war davon noch nicht die Rede. Nur einer derselben erwähnt eine „künftige Erweiterung der Stadt nach dieser Seite". Dies geht wohl nicht auf die in Aussicht stehenden industriellen Unternehmungen; ein Bauplan für Wohnhäuser aber könnte Grün und freien Raum für das Denkmal ganz wohl in dem geforderten Umfang stehen lassen. Im Wesentlichen sind es die Überschwemmungen des Neckars, denen diese Fläche ausgesetzt ist, und die störende Nähe des Bahnhofs, was gegen den Wörth geltend gemacht wird. Diese Gegengründe lassen sich unschwer widerlegen. Es war meines Wissens von den Freunden der Wörthauffassung ein Platz ins Auge gefaßt, der dem Bahnhof keineswegs so nahe liegt, daß dessen Lärm und Geschäftigkeit der Stimmung des Anschauenden lästig würde; es ist die Stelle, wo die Akazien- und die neue Kastanienallee sich kreuzen; die Überschwemmungen aber sind selten und gehen auf diesem Teil des mittleren Wörths nie hoch; der Schutz gegen das Wasser, die Erhaltung des Zusammenhangs mit den vorüberführenden besuchten Wegen zur Zeit einer Überflutung hätte durchaus keine Schwierigkeit; ein Hügel für das Standbild, eine Aufdämmung der umgebenden Fläche würde das Denkmal jederzeit zugänglich erhalten. Wo man Fabrikgebäude hinstellen will, da kann man auch ein gegen das Wasser gesichertes Denkmal errichten. Zwischen diese aber, das versteht sich freilich, kann man es nicht setzen. Was soll man nun sagen? Gewiß nur höchst erfreulich ist es, daß die Stadt Tübingen endlich industriell sich regen will. Ob sich für die neuen Unternehmungen ein andrer zweckmäßiger Platz fände, weiß ich nicht, dreinzureden steht mir nicht zu, und doch kann ich nicht verschweigen, daß es mir um diesen Wört, auch abgesehen von der Frage des Denkmals, einfach als angenehmen Spaziergang, als eine Art idyllischen Korso, herzlich leid tut, wenn das Schnurren von Rädern und Walzen, das Pochen von Hämmern, der Rauch der Kamine ihn belagern, kasernenartige, ungegliederte architektonische Massen ihn bedecken sollen. Für den Betrieb der Maschinen soll

ein Kanal, und für dessen Speisung oberhalb der Stadt ein Wehr gebaut werden. Sollte denn nicht die Erwägung, daß dadurch dem Neckar gerade auf der ganzen Linie der Stadt entlang fast alles Wasser entzogen wird, ein Gewicht in die Wagschale legen für die Wahl eines Platzes unterhalb der Stadt, wo das so hoch berechtigte Interesse der Industrie in keinen Konflikt mit dem nicht minder berechtigten rein menschlichen Interesse des Naturgenusses und dem noch viel höher berechtigten idealen Interesse eines Nationaldenkmals träte?

Ich vernehme, daß der Eine und Andere in der Ratlosigkeit eine Stelle wieder ins Auge faßt, die früher unter andern auch vorgeschlagen war: nämlich am Neckartor, nahe bei Uhlands Haus, links, wenn man aus der Stadt kommt. Es ist dies aber ein kleines Plätzchen, das unbedingt durch den Abbruch des zunächst stehenden Hauses erweitert werden müßte; Uhland würde sonst einfach in einem Winkel stehen; auch ein erkerartiger Ausbau würde nicht genügen. Ob das Haus käuflich ist, weiß ich nicht; ist es aber auch der Fall, so würde der Kauf doch wohl dem Denkmalfonds eine zu bedeutende Summe entziehen.

Dieser Meinungsäußerung, die Niemand weh tun will und einfach aus einem natürlichen Gefühl kommt, füge ich eine Bemerkung über die bei einer Uhland-Statue sehr schwierige Kostümfrage bei. Dem Mann ein antikes Gewand anzulegen, kann Keinem einfallen. Daß die schlichte Kleidung der jetzigen Mode, die man an ihm zu sehen gewohnt war, sich im Sinne plastischen Stils bilden und legen lasse, bezweifle ich in diesem Fall sehr; der durchaus prosaische Charakter einer solchen Tracht, der Eindruck des Dürftigen, den er mit sich bringt, könnte nur durch mächtige Körperformen besiegt, abgelenkt, zurückgedrängt werden; da aber Uhland nicht groß und stark von Gliederbau war, so könnte dies zu einer Stilisierung führen, die weit über die Linie hinausgienge, worin ideale Umbildung mit Naturtreue zusammentreffen soll. Die beliebte Aushilfe des Mantels ist hier auch nicht am Platz. Die Kunst hat sich zwar nicht auf die empirische Wahrheit zu bornieren, aber sie darf doch nicht schnurstracks dem widersprechen, was recht ausdrücklich und bestimmt im Bewußtsein des Anschauenden feststeht. Daß Uhland nie einen Mantel trug, darum brauchte sich der Bildhauer an sich nicht zu be-

kümmern; aber daß Jedermann weiß: es gehörte mit zu Uhlands Wesen, es sah ihm gleich, daß er dieses Kleidungsstück verschmähte, darum hat er sich nach meinem Dafürhalten allerdings zu bekümmern. Aus diesen Gründen neigte ich mich bereits zu einer Marmorbüste auf großem Postament mit symbolischen Figuren an den Ecken, Reliefs auf seinen Flächen (doch das Ganze nicht in einen Umbau eingeschlossen), als mir beifiel, daß die württembergischen Abgeordneten früher kurze schwarzseidene Mäntel trugen. Wäre das nicht eine passende Auskunft aus der Kostümschwierigkeit bei einem Erzbild?

Zum Schluß kann ich mich nicht enthalten, ein Sonett hier mitzuteilen, das im Dezember 1863 im „Stuttgarter literarischen Wochenblatt" kam, schwerlich in weiten Kreisen bekannt geworden und doch gewiß der ausgedehntesten Verbreitung wert ist. Nie ist über Uhland Besseres, nie das Wahre so schlagend mit wenigen Zeilen gesagt worden; die paar Strophen wägen wohl mehr als alle Uhlandsreden zusammen. Der Verfasser heißt Bacmeister, ist Philolog und hat von seinen germanischen Studien und seinem poetischen Sinn zwei Proben gegeben durch die neudeutsche Bearbeitung der „Gudrun" und der „Bescheidenheit von Vridank".

Den Meister, der den Mann hier nachgestaltet,
So klar, so rein, mit jenem sichern Schritte,
Wie er vor Königen und in Volkes Mitte
Gestanden und gesprochen und geschaltet;
Der ihm die Stirn so mild und mächtig faltet,
Und das Gewand so schlicht, wie Kleid und Sitte
Gewesen, ihn so feststellt im Granite,
Wie er in sich gestanden und gewaltet —
Den Meister will ich sehn. Und ist's gelungen,
Und steht das Bild im lichten Sonnenscheine,
Und naht das Volk mit seinen Huldigungen —
Dann seh' er wohl zu, daß es nicht vom Steine
Sich löse und, den Mantel umgeschlungen,
Sich still verliere in der Volksgemeine.

(Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 6. März 1865.)

Bemerkungen zu der Geschichte der modernen französischen Malerei von Dr. Julius Meyer.

Über diese gediegene Schrift hat sich bereits eine unserer achtenswertesten Autoritäten, W. Lübke, höchst anerkennend ausgesprochen (Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung); ich beschränke mich daher auf wenige Bemerkungen über den allgemeinen Wert, dem es an fernerer eingehender Beleuchtung gewiß nicht, wohl auch in diesen Blättern nicht fehlen wird, und beeile mich sodann einen Punkt ins Auge zu fassen, worin die Kunstphilosophie und die Kunstgeschichte eine wichtige Frage miteinander abzumachen haben und worin meine Ansicht nicht mehr ganz dieselbe ist wie zur Zeit, als ich meine Ästhetik schrieb.

Bausteine zu einer Geschichte der neueren französischen Malerei lagen in unserer Literatur zerstreut umher; sie warteten schon lange auf einen Baumeister und haben in Meyer den richtigen gefunden. Er hat nach Zuführung einer Fülle von Material, das er selbst gehoben, den Baustoff so geordnet, daß ein wohlgefügtes Ganzes, ein wirkliches und fertiges Bild vor uns tritt. In seinem Urteil über französische Kunst und Poesie schwankt der Deutsche unstet zwischen Überschätzung und Unterschätzung; bald trübt ihm Eifersucht den Blick, bald ist er übertreibender Bewunderer. Meyer hält die Wage mit steter Hand, vergißt nie die Zweiseitigkeit aller menschlichen Dinge, läßt Licht und Schatten ohne parteiische Einrede ruhig wirken. In seinen Seitenblicken auf die deutsche Malerei ist er ab und zu wohl einmal auch zu deutsch, d. h. allzu gerecht — mit Klopstock zu sprechen — gegen das Fremde. Der Energie, womit der Franzose das eigentlich Wirksame ergreift und der entsprechenden Technik sich bemächtigt, wird die durchsichtige Gedankenmalerei und die Unzulänglichkeit des formellen Leistens in unserem Kunstleben an manchen Stellen mit scharfem Tadel gegenübergestellt. Zur ganzen Gerechtigkeit nach beiden Seiten hätte, wenn der Verfasser sich einmal auf Vergleichungen einließ, doch auch gehört, daß er da und

dort wärmer sich erinnert hätte, was wir auf alle Fälle sind und haben. Sagt man einmal mit Strenge, was z. B. einem Cornelius fehlt, so sollte auch gesagt werden, was ihm eigen ist und worin uns die Franzosen schwerlich jemals einholen werden; wer unsere Schwächen beleuchtet, der müßte auch unsere Kräfte ins Licht stellen, müßte auch zeigen, was wir gerade in jener Richtung der Kunst, die auf vollen malerischen Schein verzichtet, an Fülle der Erfindung, Großheit und Anmut der Form doch aufzuweisen haben, — natürlich, ohne daß darum unserm Zurückbleiben hinter dem feurigern Nachbar, was den Nerv lebendiger Technik betrifft, das Wort geredet würde. Doch dies führt eigentlich auf eine objektive Frage, und zwar eben auf jene, die ich zu besprechen gedenke; ich wollte aber zuerst vom Verdienste des vorliegenden Buches reden.

Meyer schaut die Kunst im innigen Zusammenhang mit dem politischen, gesellschaftlichen, literarischen Leben der Nation. Daß man das Gebiet, dessen Geschichte man darzustellen übernimmt, nicht isolieren, sondern mit dem Gesamtleben organisch zusammenhalten soll, das ist ein längst erkanntes Gesetz für alle Geschichtschreibung. Mit frischem und hellem Blick erkennt Meyer die Fäden, die Analogien, die Reflexe zwischen seinem und den anderen Gebieten, lebhaft und überzeugend weist er sie auf. Wie die ganze Sinnesweise, wie Staat, Gesellschaft, Sitte des 18. Jahrhunderts in den Werken der la Grenée und Vanloo, der Natoire, Doyen, der Boucher und Fragonard, ihren rauschenden Salons voll frivol graziöser Götter, Allegorien und Heiliger, ihren Gärten voll koketter Schäfer und Schäferinnen, wie das Römerpathos der Revolution im deklamatorisch aufgeregten und doch kalten Klassizismus der Davidschen Schule, wie die Restauration mit ihrer Neubelebung mittelalterlicher Mystik, zugleich aber die aufsteigende romantische Dichtung in der Farbenmagie und dem Linientaumel eines Delacroix, in der Liebe zu ritterlichen und der Poesie entnommenen Stoffen, in der durchbrechenden Subjektivität der Auffassung und träumerischen Unruhe der Darstellung sich spiegelt, wie zugleich ein energischer Realismus, Ausdruck der unerbittlichen und gewaltigen Wirklichkeit, welcher die Träume der Republik gewichen waren, schon von Gros eingeleitet, von Géricault kraftvoll entwickelt, dann von der romantischen Schule zum Grassen und Häßlichen getrieben wird, um aus einer zerrissenen

Formenwelt desto ergreifendere Tiefen der Stimmung, der dämonisch gärenden Seele scheinen zu lassen, — dies Alles ist im Geiste der echten, konkreten Geschichtschreibung dargestellt und zugleich der weitere Gang, wie ihn der zweite Teil zu verfolgen hat, aufs Einleuchtendste vorbereitet: „der Realismus erwartet seine Abklärung, seine Versöhnung mit dem Idealismus, wie er sie, obwohl nur auf bedingte, noch weitere Entwicklungen in Aussicht stellende Weise in Delaroche findet."

Der Kunsthistoriker bedarf freilich noch anderer Eigenschaften, als des organischen Blickes in den inneren Zusammenhang der Kunst mit dem realen und idealen Leben der Völker: die richtige Sinnlichkeit, Auge und Nerv muß er mitbringen, und die Sprache muß ihm biegsamer Stoff sein zum Ausdruck des lebendig Geschauten. Die Schilderung von Stilen und Werken der bildenden Kunst durch das Wort ist eine der schwierigsten Aufgaben; von einem Ersetzen der Anschauung kann natürlich nicht die Rede sein; es gilt nur, die Phantasie des Lesers zu wecken, daß er sich ein annäherndes Bild erzeuge, wobei ihm denn auch Nachbildungen (deren das Buch einige — zwar nicht gleichmäßig gelungene — enthält) zu Hilfe kommen mögen. Niemand, der die Charakteristiken der Meister und Schulen, die Beschreibung einzelner Gemälde in diesem Werke liest, wird daran zweifeln, daß der Verfasser im Besitze der geforderten Naturgabe ist, daß er sie durch vieles und fleißiges Sehen ausgebildet, zur Reife gebracht hat und daß er das innere Bild im Worte lebensvoll zu reproduzieren weiß.

Was aber diesen Kräften die höhere Einheit gibt, das ist die kunstphilosophische Bildung des Verfassers. Die wissenschaftliche Ästhetik und die Kunstgeschichte reichen sich hier die Hand und wirken in innigem Bunde. Wir dürfen nicht als allgemeine Forderung aufstellen, daß der Historiker mit der Philosophie vertraut sei; sinnvolle Empirie gelangt auf dem Wege der Induktion zu den Gesetzen, den leitenden Standpunkten; der vorgedachte Begriff kann zum Vorurteil werden, den Blick für das Tatsächliche trüben, abstumpfen, zu gewaltsamen Auffassungen, zu Entstellungen, falschen Einteilungen führen. Um so mehr werden wir uns freuen, wenn die Deduktion und Induktion rein zusammentreffen. Man erkennt sogleich aus den ersten Kapiteln, daß der Verfasser in der Ästhetik, wie sie von der

Hegelschen Schule aus sich weiter und selbständiger entwickelt hat, zu Hause, daß er gewohnt ist, den Stoff und die einzelne Reflexion auf philosophisch gedachte Grundbegriffe zurückzuführen, man stößt, wenn man selbst von diesen Untersuchungen herkommt, sozusagen auf einen speziellen Landsmann, vernimmt die eigene, die heimische Sprache, und warum soll man nicht gestehen dürfen, daß eine solche Begegnung herzlich wohltut? Nur etwas breitspurig wird manchmal die Bewegung durch den doppelten Apparat, den sie mit sich führt, den kunstphilosophischen und den empirischen; der gedankenbepanzerte Mann zählt zu den Schwerbewaffneten und hat nicht die Raschheit des Peltasten.

Es ist nicht die Absicht dieser Bemerkungen, in das Einzelne des Werkes weiter einzugehen; es gilt hier mehr einer Begrüßung als einer Beurteilung, und ich gehe kurzweg auf den Punkt zu, von dem ich gesagt habe, daß ich ihn aufnehmen wollte, um von einer in meinen eigenen Ansichten vorgegangenen Wendung Rechenschaft abzulegen.

Der Historiker muß Tendenz haben. Tendenz soll hier nichts Anderes heißen als: bestimmte Idee von dem Wohinaus der geschichtlichen Bewegung, die er darstellt. Die Kunstgeschichte hat es mit zwei Hauptfaktoren zu tun: dem Stil und den Stoffen. Der Stoffbegriff führt aber auf einen höheren: den der Weltanschauung; denn von ihr hängt es ab, wo die Künstler die Stoffe suchen, ja sie erzeugt sich Stoffe, und man kann sagen, sie erzeuge sie selbst dann, wenn es vorgefundene sind, denn von ihr hängt es ab, wie sie aufgefaßt, verstanden werden. Welche Stilrichtung und welche Stoffwahl, welches Weltbild ist nun als das Ziel zu erkennen, auf das die Kunstgeschichte lossteuert? Der Geschichtschreiber der Kunst, der diese Frage sich nicht aufwirft, ihre Beantwortung nicht aus dem Entwicklungsgange der Kunst hervorspringen läßt, ist tendenzlos in dem Sinne, wie er es nicht sein soll; seinem Geflechte fehlt der rote Faden. In der Geschichte der Malerei ist dieser Faden leichter zu finden als in andern Kunstgebieten; die Sache liegt hier, wie es zunächst scheint, ganz einfach. Strebt jede Kunst mit Notwendigkeit nach der vollen Entwicklung ihrer Darstellungsmittel, so ergibt sich für die Malerei, daß sie dem Realismus zustrebt; denn ganze Ausbildung der Farbe führt zum völligen Schein der Wirklichkeit, mit

diesem ist gegeben, daß die besonderen Züge des Lebens in seiner charakteristischen Bestimmtheit ans Licht heraustreten, damit ist reine Schönheit der Teile des Kunstwerkes nicht vereinbar; während diese hiedurch im Einzelnen verletzt wird, ist sie im Ganzen durch die Harmonie der Gesamtstimmung, durch die Totalität des Ausdrucks herzustellen; dies aber eben ist die Natur des realistischen Stiles. Nun ist gerade hier eine Stelle, wo der Zusammenhang der Stilfrage mit der Stofffrage als ein besonders inniger einleuchtet. Mit dem Realismus will die Darstellung einer idealen Gestaltenwelt, deren Fleisch und Blut doch zugleich kein Fleisch und Blut ist, einer Natur, die doch vom Naturgesetze nirgends gedrückt erscheint, offenbar nicht zusammenstimmen. Geisterhaftes geht noch, denn da ist besondere Wirkung des Helldunkels motiviert, das mit seinen magischen Lichtern die härtesten, häßlichsten Züge selbst teuflischer Fratzen so zu übergießen vermag, daß durch die Eintracht der schneidendsten Charakteristik der Phantasieschimmer des Ganzen nur erhöht wird; aber das Götterhafte will nicht gehen, denn nicht auf solchen Umwegen soll die Idealität hier gerettet werden, sie verlangt reine Formen, die über den Rissen, Brüchen und Falten der unerbittlichen Wirklichkeit in reinerem Äther schweben. Die Welt, wie das moderne Auge sie sieht, ist eine wunderlose; unsere Anschauungsweise überhaupt führt also ebendahin, wohin die Stilbedingungen der Malerei führen. Somit schien mir im höchsten Gebiete dieser Kunst — sonst ohne Unterschied ihrer Gegenstände Historienmalerei genannt — die Entscheidung nicht zweifelhaft: das Mythenbild soll zwar nicht ganz verurteilt werden, aber unsere wahre Aufgabe ist das reine Geschichtsbild. Ich habe mich in der Anmerkung zu § 695 meiner Ästhetik gegen einen Angriff von Guhl verteidigt, der mir vorgeworfen hatte, ich wende auf das künstlerisch Darstellbare den groben Maßstab der materiellen Existenz an. Meine Verteidigung beruft sich dort lediglich auf das Bewußtsein des Künstlers: was im allgemeinen Glauben nicht mehr wahrhaft lebe, das werde dieser, da er nicht außer seiner Zeit stehe, sondern ein Kind ihrer Bildung sei, nicht oder nur in Ausnahmefällen warm und lebendig darzustellen vermögen. An derselben Stelle hätte ich dürfen und sollen geltend machen, was an vielen andern ausgesprochen ist, ja als leitender Gedanke durch das Buch geht: nicht,

weil das Wunderlose geschehen kann, oder geschehen ist, nicht um der sächlichen Wahrheit willen wies ich die Kunst vom Mythischen auf das Geschichtliche, sondern weil mir schien, der Gehalt sei dem Bilde tiefer und inniger einverleibt, wenn er nicht in mythischen Figuren personifiziert außer und über der Wirklichkeit schwebe. Ich dachte z. B. an Stoffe wie die Zerstörung Jerusalems; es war damals von dem Kaulbachschen Bilde öfters die Rede gewesen; meine Meinung war: die Szene der Erstürmung des Tempels so behandeln, so gewaltig in Gestalten, Leidenschaften, Gruppen, Bewegung, Stimmung des Ganzen, daß hieraus allein, ohne Zutat von Propheten und Engeln, der Eindruck eines großen weltgeschichtlichen Aktes, eines Weltgerichtes hervorgienge — das wäre reiner ästhetisch, tiefer künstlerisch, als wenn dieser Eindruck durch jene Zutaten erzielt werden soll. Ich war mir bewußt, mit meinen Aufstellungen nicht vom Boden des Schönen auf den des Wahren überzutreten. Das Mythische erschien mir als ein Behelf der Phantasie, wodurch sie sich ihre Aufgabe, die ausdrucksvolle harmonische Form zu erzeugen, allzusehr erleichtere; denn ich verstand, wie man sieht, die Sache so, daß es mir vorkam, in den außer- und übermenschlichen Figuren werde der Ausdruck aus den menschlichen und ihrer Naturumgebung herausgenommen, daneben hingestellt, ich sah ein Nebeneinander statt eines Ineinander. Etwas Unwille spielte immerhin mit: ich dachte an die anspruchsvolle und marklose christliche Symbolik unserer Nazarener. Übrigens verkannte ich nie die relative Geltung und das Recht des eingeschränkten Fortbestandes mythischer Darstellungen. Ich wiederholte an der genannten Stelle, was ich in der Lehre von der Phantasie über den ungemeinen Vorschub gesagt hatte, den als „höchst konzentrierte Abbreviatur“ der breiten Wirklichkeit der Dinge, das Mythische der Phantasie und Kunst gewähre. „Alles Genre und jedes geschichtliche Bild zeigt uns die Menschenwelt immer nur in einer Beziehung, stellt das Allgemeine nur durch die Mitte einer besonderen, zunächst immer mehr oder weniger eingeschränkten Seite, nur in den ruhelosen Kämpfen dar, welche zeitlich niemals ihr Ziel erreichen; in der mythischen Gestalt und Handlung dagegen kommt zwar die höchste Idee auch nicht schlechthin in ihrer Allgemeinheit, sondern zunächst ebenfalls in einer besonderen Bestimmtheit zur Darstellung, aber durch die Vermittlung dieser Bestimmtheit offenbart

sie doch, ohne gleichsam einen Rest zu setzen, ihre absolute Natur; die Idee der reinen Weiblichkeit z. B. stellt die religiöse Malerei in einer Person, in der jungfräulichen Mutter des Gottessohnes dar, während wir dieselbe in der profanen aus einer Vielheit von Frauengestalten zusammenlesen müssen" usw. Das Letztere sollte eigentlich heißen: zusammenzulesen haben und doch niemals ganz zusammenlesen. Auch nach der subjektiven Seite habe ich nicht versäumt, den unendlichen Vorteil und Vorschub der mythischen Welt zu beleuchten; es ist an mehreren Stellen gesagt, zu welchem Gewinn es dem Künstler gereiche, wenn er seinen Stoff von der Hand der Volksphantasie bereits aus dem Rohen herausgearbeitet, als einen schon halbfertigen idealen Auszug aus der wirklichen Welt empfange und dieser ihr wohlbekanntes, vertrautes Eigentum zur reinen Schönheit umgebildet zurückgebe, wenn er gar nicht zu fragen habe, was darzustellen sei, sondern in eine allen geläufige Welt voll fruchtbarer Motive nur hineingreifen dürfe, die, wenn auch tausendmal dargestellt, immer neu bleibe. Doch räumte ich mehr nicht ein, als daß die mythische Darstellung als Aushilfe, Nebenwerk noch lebensfähig, existenzberechtigt sei; das Bewußtsein, sagte ich, sei doch im Ganzen und Großen aus dieser Sphäre herausgewachsen, ihre Stelle im Mittelpunkte der Kunst für immer verloren, sie sei „an den Rand gedrängt".

Nun muß ich aber zugeben, daß die Sache sich doch anders stellt, wenn man die Schwierigkeiten, die sich der rein geschichtlichen Malerei entgegenstellen, genauer erwägt, als ich getan habe, und diese genauere Erwägung hat Meyer vorgenommen. Er zeigt, mit welcher Sprödigkeit und Härte die ursprüngliche, nicht in einer zweiten, menschlich empfundenen und freundlich nahen Form gespiegelte Stoffwelt dem Künstler gegenübersteht. Er hebt nun vor Allem die Anstrengung hervor, deren es für ihn bedarf, bis er diese Sprödigkeit bezwingt, die Masse von Material, die verwickelte Verstandesarbeit, durch die er sich durchquälen muß, ehe ihm die Seele des Vorganges aufgeht, die Menge von Kenntnissen innerer und äußerer Dinge, die er zu sammeln hat, bis ihm der geschichtliche Stoff zum deutlichen Bilde wird. Er zeigt, wie die Stellung zum Beschauer neue Schwierigkeiten hinzubringt; der Künstler fühle sich ihm gegenüber unsicher, gelähmt durch die Überlegung, welche Stoffe und wie

er sie ihm darstellen könne; er fürchte, unverständlich zu sein, während dem Mythenbilde Verständnis und Teilnahme von vornherein gesichert war. Die Schwierigkeit der Stoffwahl hätte vielleicht für sich, nicht bloß angeknüpft an die Beziehung zum Beschauer, genauer aufgezeigt werden dürfen. Sie liegt schon in der unendlichen Menge des Stoffes, wie ich dies in meinem Buche allerdings gezeigt habe; man sieht den Wald vor Bäumen nicht, wenn man nach dem Erlöschen der mythischen Bilderwelt sich der Geschichte gegenüber findet. Ist durch Zufall der Auffindung oder Bestellung nicht ein Stoff schon gegeben, führt natürliche Neigung nicht entschieden zu einer bestimmten Zeit und Art von Stoffen, an welcher Stelle soll gegraben, welches Buch aus der unendlichen Literatur soll durchblättert oder gar durchlesen werden? Und dann, wie leicht täuscht sich der Künstler nicht nur über das, was Anderen einleuchtet, sondern auch über seine eigene Wahl! Wie leicht glaubt er selbst von einem Stoff ästhetisch angezogen zu sein, ihn sich zur ästhetischen Anschauung gebracht zu haben, während er nur menschlich, ethisch, politisch von ihm gereizt, gefesselt ist! Er selbst ist dann getäuschter Zuschauer; daß er dem eigentlichen Zuschauer ein Bild bringt, das sich nicht ausspricht, ist nur die Folge davon. Nun dazu die Parteistandpunkte, die politischen, die konfessionellen! Wie eng wird die weite Welt der Geschichte, wenn man bedenkt, wie wenige Stellen in ihr aus der Klemme dieser pathologischen Beziehungen frei und unbefangen in das rein Menschliche sich emporheben lassen!

Was sodann der Verfasser von dem Kreuze der näheren Veranschaulichung sagt, hätte er wohl nicht auf das historische Genrebild zu beschränken brauchen: der Maler, der die großen welthistorischen Momente wählt, hat es ja mit dem Kostüm, den sämtlichen Kulturformen doch jedenfalls auch zu tun; die Gegenwart mit „der Prosa dieser Formen, dem Mechanismus des öffentlichen Lebens, der gesetzlichen und politischen Zurichtung des ganzen Daseins, die jedes individuelle Heraustreten, jede schwungvolle Bewegung fast unmöglich macht, der knappen Verständigkeit der Sitte, die alle Form in ein einförmiges Einerlei, die Welt der Farben in ein eintöniges Grau auflöst, mit der Einkehr der Bildung nach innen, welche die Erscheinung zum bedeutungslosen Mittel herabsetzt“, — all diese Dürre ringsumher nötigt ja auch den eigentlichen Historienmaler, „sich

Kostüm, Lokal, Umgebung erst stück- und lappenweise zusammenzusuchen“, erschwert es ihm bitterlich, „sich in den malerischen Reichtum früherer Zeiten einzuleben“. Wollte man einwenden, er dürfe ja doch auf die äußerlichen Formen nicht dasselbe Gewicht legen wie der historische Genremaler, so ist zweierlei zu entgegnen; einmal: mit wie viel oder wie wenig Nachdruck betont, diese Formen sollen doch geschichtlich treu gegeben sein; dann: die Anstrengungen, die auch der Geschichtsmaler zu machen hat, um mit einer vergangenen Welt von Kulturformen vertraut zu werden, verführen ihn allerdings eben nur zu leicht, den Lohn seiner Mühe darin zu suchen, daß er nun doch die Außenseite zu sehr betont, unsere Aufmerksamkeit von der lebendigen Gestalt, Bewegung, Gebärde, Miene, Ausdruck auf Kleiderschnitt, Waffen, Geräte, Zimmereinrichtung, Architektur ablenkt, kurz historischer Genremaler wird, wo er Historienmaler sein sollte.

An diesem Punkte möchte ich eine Bemerkung einschalten, die nicht eigentlich in unseren Zusammenhang gehört, aber sich sehr natürlich anknüpft. Sie liegt seitab, weil sie sich auch auf den Teil der Außendinge und Zutaten bezieht, der dem Maler nicht die geschilderte Verlegenheit bereitet, den er vielmehr zur Nachbildung jederzeit ohne Mühe zur Hand bekommt und vor das Auge bringt: Gewandstoffe, Einzelheiten am Bauwerk, Tiere, Stücke von Landschaft, Lichtverhältnisse, kurz, auf Erscheinungen, die nicht dem Wechsel der Kulturformen unterliegen. Die Anknüpfung aber ist dadurch gegeben, daß es sich hier wie dort von einer Darstellung handelt, die das Äußerliche, Materielle, Physikalische mit einem Grade von Aufmerksamkeit behandelt, den es im gegebenen Zusammenhang nicht verdient, die uns von Samt und Seide, Stein und Kalk, Pelz und Klaue, Erde, Sonne und Mond unterhält, wo wir großen Ausdruck, wo wir Ethos suchten; so haben z. B. Pilotys Bilder: Szene vor Wallensteins Leiche und Nero beim Brande Roms, gewiß ihre Verdienste auch im höheren Teile, aber der untergeordnete — dort z. B. der seidene Vorhang, hier der zerbröckelte Mauerbewurf — ist mit einer Bravour der Spezialität gemalt, daß er uns mindestens ebenso stark fesselt wie jener, d. h. wie die Figuren und ihr Ausdruck. Ich behaupte nun, daß statt aller anderen Gegengründe gegen solche Behandlung der eine genügt: sie ist u n w a h r, die Höhe der Naturwahrheit in diesem Sinne ist Unwahrheit. Warum? Weil sie dem

Sehen, dem Verhalten des Auges widerspricht. Wenn wir in bedeutendem Tun oder Leiden begriffene Menschen so betrachten, daß unsere Aufmerksamkeit wesentlich dem Gehalte, dem menschlich Ergreifenden und Großen in der Handlung gilt, so sehen wir die Umgebung, das Äußerliche ungenau; unser Auge kann nicht und will nicht beide Seiten mit gleicher Aufmerksamkeit umfassen, nicht beide bis zu gleicher Deutlichkeit des Bildes sich nahe bringen. Dies, diese Art des Sehens ist die wahre Natur; der Künstler, der uns anlockt, uns nötigt, in solchen Momenten die ungeistige Erscheinung so genau zu sehen wie die geistig ausdrucksvolle, lockt uns ab, tut uns Gewalt an, wirft uns zwischen zwei Enden hin und her, die so zu vereinigen unserer Auffassung und ihren Gesetzen widerstrebt. Dieselbe Bemerkung hörte ich vor nicht langer Zeit mit Freude über dies Zusammentreffen der Gedanken aus dem Munde eines Italieners, des Historienmalers Squercina in Venedig, eines ernsten, tiefdenkenden Künstlers, der jetzt mit einem großen Bilde, Galileis Abschwörung, beschäftigt ist und gewiß eine bedeutende Zukunft hat.

Zur Sache zurückzukommen, so stellt sich dieselbe nunmehr so: ich muß, wie gesagt, zugeben, daß die rein historische Malerei auf größere Schwierigkeiten stößt, als ich zur Zeit, da ich meine Ästhetik schrieb, erkannt habe; die größte, tiefst liegende bleibt freilich immer die endliche Beschränktheit des geschichtlichen Stoffes an sich, gegenüber den freien, unendliche Weite der Bedeutung im durchsichtigen Gefäße bergenden Idealdichtungen der Phantasie, und diese Schwierigkeit habe ich wohl begriffen und klar ausgesprochen, aber nicht hinreichend in ihre praktischen Konsequenzen verfolgt, wie dies Meyer getan hat. Wenn demnach die Wagschale der rein historischen Malerei ins Steigen kommt, so fällt in die entgegengesetzte die Wagschale der mythischen, sagenhaften, poetischen, man kann etwa sagen, transzendenten, ein Gewicht, das in meiner Ästhetik keineswegs hinreichend gewürdigt ist. Es hängt dies aufs Engste zusammen mit einer Lücke, die ich in der Selbstkritik meiner Ästhetik (im kürzlich erschienenen fünften Heft der neuen Folge kritischer Gänge) zugegeben habe. Ich hatte nur e i n e n Weg der gestaltenden Phantasie als den richtigen anerkannt: jenen, für welchen Schiller das lebendige Vorbild in Goethe anschaute, welchen er selbst von da an einschlug, wo er an seinen Wallenstein gieng, und welchen

er freilich keineswegs konsequent einhielt; es ist der Weg vom Einzelnen zum Allgemeinen, statt vom Allgemeinen zum Einzelnen, es ist das „Aufquellenmachen" eines gegebenen realen Stoffes statt der Ersinnung eines Bildes vom Gedanken aus. Das letztere Verfahren nennt er selbst ein symbolisches — „mein Verstand wirkt eigentlich symbolisierend, und so schwebe ich als eine Zwitterart zwischen dem Begriff und der Anschauung". Nun aber stellt dieser zweite Weg keineswegs eine einfache Linie dar, sondern umfaßt eine verschlungne Mehrheit von Linien, Bewegungen, Prozessen der Phantasie, die sich dem Blicke nur zu leicht entzieht. Es ist, wie ich an der genannten Stelle gezeigt habe, vor Allem zu unterscheiden zwischen unmittelbarer, gefühlter, naturvoller Symbolik und zwischen einer solchen, die, vom Verstand ausgehend, die Phantasie sekundär in Dienst nimmt, zum gedachten Begriffe das Bild sucht. Jene — wir wollen sie kurz die intuitive Symbolik nennen — kann heute noch, wie sie einst im Völkerglauben Götter, Geister, Mythen, Sagen, Märchen erfand, zur lebenswahren, die Phantasie des Beschauers überzeugenden Personifikation und Durchführung der Personifikation in menschlich rührender und erhebender Handlung führen, diese führt zur kahlen Allegorie. Beide sind freie Erfindung, aber nur die zweite denkt zuerst prosaisch, was sie hintennach in ein Bild dürftig zu verstecken sucht, in jener hat der Gedanke schon im ersten Moment eine bildliche Hülle um sich, gleicht einem treibenden Pflanzenkeim, der mit der Notwendigkeit des Instinkts ein Gebild aus sich entfaltet. Diese lebenswarme, intuitive Symbolik kennt nun aber überdies selbst einen Unterschied des Verfahrens, durch welchen sich innerhalb ihrer Sphäre jener Unterschied wiederholt, der alles symbolische Verfahren von dem direkten trennt, das einfach einen gegebenen realen Stoff ergreift und ästhetisch umbildet. Auch sie findet nämlich gegebenen Stoff vor, nur nicht in der wirklichen Geschichte, sondern im vorhandenen Mythus, der Sage, dem Märchen, der Poesie, vermag diesen Stoff neu zu beleben, neu zu gestalten und namentlich den abgeblaßten Gestalten eines verschwundenen Glaubens noch einmal Lebenswärme einzuhauchen. Das synthetische Verfahren hat selbst auch seinen analytischen Weg. Synthetisch im engeren Sinn ist jede freie Erfindung göttlicher, geisterhafter, heroischer Personen und der entsprechenden, das Naturgesetz übersteigenden Handlungen,

analytisch im engeren Sinn ist jede Reproduktion von Stoffen desselben Charakters, die der Künstler von der Volksphantasie schon geschaffen vorfindet. Ob der Schöpfungs- und der Reproduktionsprozeß ein echter, lebendiger, oder ein toter, verständiger war, muß einfach das Werk ausweisen; die Allegorie bemüht, strengt an, die lebendige Personifikation erwärmt und erfreut.

In der Malerei knüpft sich die intuitive Symbolik natürlich mehr an die Zeichnung als an die Farbe. Sie wird stets zur Skizze, zur Halbschattierung, zu einem Kolorit neigen, das nicht zur vollen Wirkung von Farbe und Helldunkel fortschreitet, und im Monumentalstil wird sie zur Freske greifen. Sie kennt innerhalb ihres Gebiets einen relativen Gegensatz der Stilrichtungen, der idealistischen und realistischen, aber sie verbindet sich im Ganzen und Großen mit dem Idealstil. Die Gewißheit, daß es einen solchen immer geben muß, ist ein Gewicht weiter in die Schale der mythischen Malerei. Daß wir demgegenüber den Realismus uns nicht als wahllose Nachahmung der Natur zu denken haben, daß auch dieser Stil von seinem Boden zu seiner Art von Idealisierung aufsteigt, das ist eine in der Kunsttheorie zur Genüge erörterte und begründete Wahrheit.

Aus dem Allem folgt also, daß die Mythenmalerei mehr Recht und mehr Fähigkeit des Lebens hat, als ich sonst zugab. Es wäre auch seltsam, wenn der ungemeine Vorzug, den ich durch den Ausdruck: großartige Abbreviatur bezeichnete, wenn die Möglichkeit, in *einem* Bilde zu sagen, was der Realismus mit unzähligen nicht erschöpft, in der ganzen modernen Kunstwelt unbenutzt liegen bleiben oder nur aushilfsweise in Nebenwerken sollte benutzt werden dürfen.

Die Mängel, die Lücken, die Gefahren der ganzen Richtung bleiben ungeleugnet. Sie sind zu oft genannt, um sie hier noch einmal aufzureihen; es mag Alles in den Worten des Verfassers zusammengefaßt werden: „hier liegt der Abweg nahe, das Dichterische mit dem Malerischen zu verwechseln und *in der Erscheinung zu wenig zu geben, weil man zu viel geben will.*“ Diese Worte beziehen sich an der betreffenden Stelle zwar nur auf die Behandlung von Stoffen, die aus Dichtern entlehnt sind, allein sie gelten von der ganzen Richtung; man darf nur etwa hinzusetzen: es entsteht die Gefahr, nicht etwa bloß das Dichterische mit dem

Malerischen, sondern überhaupt das Wahre mit dem Schönen zu verwechseln.

Überblickt man nun alles Für und Gegen, so zweifle ich, ob man zu einem andern Resultate gelangen kann als dem Satz: es liegt eben eine Antinomie vor, oder: „die Frage schwebt noch“ wie der Verfasser sagt, oder: die Wagschalen stehen gleich. Es bleibt wahr, daß das innere Wesen der Malerei, zusammengefaßt mit der modernen Weltanschauung, auf die wunderlose Wirklichkeit, also in der Historienmalerei auf die reine Geschichte weist; und es ist ebenso wahr, daß die Malerei sehr viel Ursache hat, sich das Mythische, Sagenhafte, Poetische, lebendig Symbolische nicht nehmen zu lassen. Man ist begierig, zu sehen, zu welchen näheren Ergebnissen Meyer gelangen wird, wenn er an Delaroche kommt und dessen starke und schwache Seite miteinander abwägt. Es liegt auch eine ganz eigentümliche nationale Betrachtung nahe. Einst war der Kolorismus vorzüglich durch die Niederländer und Deutschen, also die germanische Kunst vertreten. In der modernen Zeit scheiden sich beide: die Deutschen wenden sich von dem Moment an, wo sie als Reformatoren der Kunst auftraten, der vorherrschenden Zeichnung, dem Gedankenhaften, Klassischen, Mythischen und dem Idealismus zu, die Niederländer, nach längerem Zurückbleiben, kehren zu den alten Meistern der Farbe zurück, reifen an diesen Mustern rasch zu Koloristen, Realisten, und lehren die Deutschen wieder, was Malen heißt; die Franzosen folgen denselben Spuren und überholen in echt malerischer Auffassung, Technik, Wirkung rasch die deutsche Kunst, die ihnen dagegen mit Selbstgefühl die Namen Cornelius, Genelli, Schwind entgegenhält, aber ebenbürtige Koloristen kaum aufzuweisen hat. Nicht als dürfte man auf einen Lessing und Piloty und so manche namhafte jüngere Talente sich nicht berufen, aber man kann nicht sagen, daß sie die Energie und das Feuer eines Delacroix, Delaroche haben. Über die Zerstörung Trojas von Cornelius geht nichts in unserer neueren Historienmalerei, und seine Nibelungen, zwar ungeschlachter als nötig, beweisen, daß er ein Recke unter den Künstlern ist. Die Heldensage, namentlich die deutsche, enthält aber für unsere zeichnerischen Maler noch unendliche ungehobene Schätze. Eine Art von Verbindung der Transzendenz und der Immanenz hat Kaulbach in den Fußtapfen Raffaels, doch ohne seine Naivetät, gesucht; er

bleibt Dualist auch im Stil, d. h. im unvermittelten Gegensatz zwischen Idealbildung ohne Individualität und zwischen satirisch-herber Individualisierung; am ehesten in seinem Reformationsbild hat er das Nebeneinander der Gegensätze überwunden; in der Technik ist er entschieden mehr dessinateur als peintre. Ungemeinen Beruf zur wahren Vereinigung der groß gedachten und groß gezeichneten Form mit dem Kolorit und zur stilvollen Darstellung einer wunderlosen, doch heroisch gewaltigen Wirklichkeit besaß der mitten aus dem kräftigsten Wirken weggerissene Rahl.

Bleibt es immer unbefriedigend, wenn eine große kunstgeschichtliche Frage in der Schwebe, im Zweifel stehen gelassen werden muß, so gewinnt man doch festen Grund und Boden durch die Erwägung, daß eben diese Antinomie Hauptursache ist, warum das Sittenbild und die Landschaft so ganz vorherrschend, aber auch wirklich in Blüte stehen. Hier tritt nicht das dem denkenden Deutschen so besonders natürliche Gefühl, daß man realistisch und koloristisch doch nur halb sagen könne, was man Ideales zu sagen hat, der Ausbildung des echt Malerischen hemmend entgegen, und hier können wir uns vor Franzosen und Niederländern gar wohl sehen lassen. Nenne ich im Sittenbild nur Knaus: er steht mit den französischen und belgischen Größen mindestens auf einer Höhe; in der Landschaft unter Unzähligen nur Achenbach, im Tierbild Voltz und Koller. Allein die ideale, plastische Richtung ist noch einmal aufzunehmen: sie hat im Gebiete der Landschaft bei uns eine Verschmelzung mit der malerischen eingegangen wie nirgends: einen Rottmann und Preller hat nur Deutschland aufzuweisen.

(Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. 1866.)

Die Rottmann-Fresken in München.

Ein Fürwort für ihre Rettung.

Wie ist das möglich in der Stadt München, der berühmten Pflegestätte der Kunst, in der Stadt, die eben jetzt durch die aufopfernde Bemühung so vieler Kräfte den vollen Beweis führt, daß sie ihrem Ruf und Beruf treu geblieben? So mag sich mancher der vielen Tausende von Besuchern der internationalen Kunstausstellung gefragt haben, wenn er, aus den vollen Räumen des Glaspalastes kommend, ermüdet vom wechselnden Anblick vieler Kunstwerke von ungleichem Wert, nach den Arkaden wandelte und hier auszuruhen gedachte im Betrachten einer Schöpfung von unzweifelhaftem Wert, von einfach beglückender Schönheit, im Anschauen der Fresken Rottmanns; wie ist es möglich, daß, während dort das Neue aus allen Kulturländern Europas mit angestrengter Tätigkeit zusammengeführt, zusammengestellt, wohlgehütet von den Wänden strahlt, hier das Heimische, das Herrliche, nicht zum Wandern, sondern zum Bleiben bestimmte Eigentum, das gute Alte, freilich noch wenig Alte, dem Tode noch lange nicht Verfallene, ja der Unsterblichkeit Werte, der frühen, schmählichen Auflösung entgegengeht? Warum sind die Notrufe für die Rettung dieses Kleinods ungehört verhallt? Warum seit Jahren verstummt?

Unter den Unzähligen, die so fragen mochten, befand sich ein alter Gast, der fast in jedem Jahr einer langen Reihe von Jahren das freundliche München besucht, stets dankbar, weil er ihm seine ersten Kunstanschauungen, immer neue unendliche Belehrung schuldet, — ein Gast, dem einst, als er zum erstenmal entzückt vor diesem Bilderzyklus stand, die erste Ahnung der südlichen Natur, des klassischen Bodens aufgieng und der nun zusehen muß, wie die reine Schönheit, die stille Hoheit dieser Werke Jahr um Jahr einen Schritt weiter dem Grabe, dem Nichts zuschleicht. Es gehört zu den trübsten Erfahrungen des Lebens, wenn man das vollendet Schöne muß verkommen, verwittern, zerfallen sehen. Die Empfindung ist tragisch, wenn es nicht in der menschlichen Macht liegt, den Unter-

gang aufzuhalten, und das Gefühl des Tragischen hat noch etwas in sich, das über den Schmerz erhebt, die Seele richtet sich auf an dem Gedanken allwaltender Gesetze; anders ist die Stimmung beschaffen, mit der wir das Schöne, der längsten Dauer Würdige, durch ungenügenden Schutz dem feindlichen Zufall, der bübischen Zerstörungslust preisgegeben sehen; da mischt sich eine dumpfe Unlust, Verdruß, Ärger, Empörung in das Gefühl der allgemeinen Vergänglichkeit. Einst, als die herrlichen Bilder noch unversehrt von der Fläche leuchteten, durfte man diesen Bogengang den idealen Mittelpunkt Münchens nennen. Aus Galerien, Sammlungen jeder Art, Kirchen, Künstlerwerkstätten, Ausstellungen kommt man immer mit dem Gefühl, daß der Genuß so vieler, vereinigter, aber verschiedenartiger Kunstwerke doch mit großer Anstrengung erkauft werde; dort aber, an jener Stätte, fiel Erholung und Erhebung, Lustwandeln und beglückendes Schauen, Genuß der freien Natur, doch geschützt gegen Hitze und Regen, mit reiner Kunstandacht in Eins zusammen. Es war ein Wallfahrtsgang ohne Buße und Kasteiung. Jetzt ist es ein Gang an ein Sterbebett. Und während der Ausstellung war es ein doppelt trauriger. Denn gestehen wir uns nur, daß der große Stil gar unzulänglich in ihr vertreten war und daß man sich gar wohl sehnen mochte, vom Anblick eines Naturalismus, der nur zu häufig unter der Natur blieb, vom sogenannten Kolorismus, der nur zu häufig ein Nihilismus der Auffassung, Phantasie und Erfindung war, sich zu erholen und zu erquicken an der großen Auffassung, am Bilde der innerhalb ihrer Wahrheit erhöhten und geistdurchdrungenen Natur, vom Kunststück am Kunstwerk.

Soll denn nun keine Möglichkeit sein, zu retten, was noch zu retten ist? Man sagt uns: Das Absägen sei wegen des Unterschieds im Verfahren bei modernen Fresken nicht tunlich wie bei antiken. Ich weiß nicht, ob das ganz begründet ist; Abnahme wäre doch das einzig Genügende, da ja kein Schutzmittel das Erblassen unter dem Einfluß der freien Luft verhindern kann; empfindlich genug wäre der Verlust jenes hohen Genusses, der in der Verbindung einer Reihe von Kunstwerken mit einem behaglichen Raum für den Lustwandler liegt, aber wer opfert nicht gern eine Art, einen Teil des Genusses, wenn es sich um die Erhaltung des besseren Teiles, des

unendlich wertvollen Gegenstandes handelt? Sind aber die Fresken nicht ablösbar, so müßte es doch möglich sein, sie ausreichend gegen weitere gewaltsame Zerstörung zu schützen. Die meisten Beschädigungen sollen vom Anlegen der Läden anstoßender Schaufenster herrühren; dem sollte doch gesteuert werden können; jedenfalls ist aber auch schändlicher Mutwille an der Zerstörung tätig, man sieht Risse und Furchen, die nur absichtlich eingeschnitten sein können; die Schlange z. B. auf der so ausgezeichnet zum Ganzen stimmenden Staffage des Bildes Lago d'Inferno kann nur von Bubenhand ausgekratzt sein. Eine beständige Wache, deren solche Werke ja wohl wert wären, müßte diese rohen Eingriffe doch wohl abhalten können. Gewiß kein Mittel wäre zu kostspielig, einen solchen Schatz zu retten! Ich wage zu behaupten, daß in der Periode der Idealrichtung unserer neueren deutschen Malerei gleich Vollkommenes von keinem unserer Meister geschaffen worden ist. Rottmann ist im Gebiete der Landschaft klassisch vollendeter als ein Cornelius Genelli in ihrem Gebiete, dem der idealen Geschichte. Seine Zeichnung leidet nicht an störenden Härten, Übertreibungen, Verhältnis- und Formfehlern. In rein harmonischer Bewegung folgt sie der plastischen Linearschönheit der südlichen Natur, tilgt Alles, was auch an ihr unbedeutend, kleinlich, unruhig, und hebt heraus, was schwungvoll, fließend, großartig ist. Rottmann vereinigt aber mit dem Formensinn den Farbensinn wie keiner der anderen großen Künstler, die, vom Gedanken ausgehend, das Hauptgewicht auf das plastische Moment in der Malerei legten und die Farbe mehr und minder vernachlässigten. Er ist gewiß nicht Kolorist schlechtweg, aber er ist es genau so weit, als seine Richtung, der große Stil, es verlangt oder zuläßt; er steht nicht einseitig auf dem Boden des Stilbildes, sondern nimmt vom Stimmungsbilde so viel herüber, als sein Wollen: ein Porträt, eine wirkliche individuelle Landschaft und doch eine ideale, eine monumentale, eine göttliche Natur zu geben, es bedingt. Licht, Luft, Wasser, Wechselwirkung der Vorder- und Hintergründe durch Schatten und Helle, Feuchtigkeit und Aridität, Wärme und Kälte des Tones weiß er so zu behandeln, daß wir die reinen Lüfte Italiens einzuatmen, in seiner Licht- und Sonnenwelt zu wandeln, am kühlen, beschatteten Teich auszuruhen, sein blaues Meer leuchten und blitzen zu sehen,

in seine azurnen Fernen auszuschauen glauben. Alles mit den denkbar einfachsten Mitteln. Die Kämme, Falten, Rinnen, alle Bildungen und Höhlungen jener von der Natur selbst schon wie mit Bildhauerhand modellierten Berge sind mit ein paar leichten Pinselstrichen zur überzeugenden Erscheinung gebracht. Seine Erdbildungen erzählen uns Geschichte, große Vergangenheit. Aber Sonnenlicht und Luft, die heute wie von Ewigkeit dieselben sind, gießt er lebendig, gegenwärtig, leuchtend darüber. Ja, so sehr ist er der Farbe mächtig, daß er von seinem Können mitunter, in einer späteren Periode zu oft, sich hat verleiten lassen, mit der Natur in momentanen, seltenen, höchstgesteigerten Lichteffekten meisterhaft und doch sehr bedenklich zu wetteifern. In den griechischen Landschaften sieht man diese Ausweichung von der ruhigen Großheit, die doch sein eigentliches Element war, mehr und mehr aufkommen, die Arkadenbilder aber haben mit den schönsten unter diesen gerade das gemein, daß sie das edle, reine Maß einhalten.

Stellen wir Rottmann mit den Schöpfern der historischen Landschaft, mit N. Poussin, Claude Lorrain zusammen, so gleicht er durch die Kraft, womit er Stil und Stimmung vereinigt, mehr diesem als jenem, während er mit jenem doch ganz den strengen Ernst, das Gewaltige teilt; er steht über beiden durch jene Vereinigung des Landschaftsporträts und des stilvollen Idealbildes. Das sind keine aus einzelnen Studien komponierten Landschaften, das ist die Campagna von Rom, Perugia, der Ätna, Palermo: Aber sie sind es so, wie das Bildnis eines großen Mannes in einem großartigen historischen Bilde zugleich in seiner Ähnlichkeit belassen und zugleich des Sterblichen entkleidet ist: es ist Wahrheit, wie in entzückendem, seligem, klarem Traume geschaut, es sind Traumbilder und doch taghelle Anschauungen. Diese Wahrheit duldete keine mythische Staffage; Rottmann ist auch in dieser Zugabe ganz schlicht, greift die Figuren einfach aus dem Leben, aber das Leben bietet ihm hier die erwünschten einfachen, idyllischen, malerischen Kulturformen, und sein Griff ist so geistvoll, setzt so richtig den Punkt auf das i der Landschaft, daß es eben keine Zugabe, sondern ein letzter Akzent ist, durch welchen die Stimmung des Ganzen ihren vollendeten Ausdruck erhält. Es sei nur an den Reisenden im Ätnabild erinnert: Während der Maultiertreiber im Schatten Rast macht, schaut jener

in die weite Ebene nach dem fernen Feuerberg aus, und wir, die Zuschauer außer dem Bilde, augenblicklich mit ihm, dem Zuschauer im Bilde, er schaut uns vor, wir müssen ihm folgen.

Ich unterzeichne diesen Notruf für Erhaltung solcher Meisterwerke mit meinem Namen, nicht in der eitlen Meinung, er könne dem Gewicht der Sache ein persönliches beifügen, wohl aber um noch ein Wort aus der Erfahrung eines Lehrers anzuknüpfen. So manchesmal habe ich, wenn ich bemüht war, meinen Zuhörern einen ersten Begriff beizubringen vom Adel in Natur und Kunst, vom hohen Stil, wie ihn die südliche Landschaft schon im Stoffe reiner und edler durchgebildet, als unsere nordische Erde mit ihrem grauen Himmel, dem groß auffassenden Künstler entgegenbringt, den jungen Leuten gesagt: Geht nach München und seht die Arkadenbilder an! Was soll ich ihnen jetzt sagen? „Geht nach München und sucht aus den Trümmern dieser Bilder zu schließen, wie sie einst gewesen sind, aber beeilt euch, denn bald werdet ihr nur Trümmer der Trümmer sehen!“

(Augsb. Allgem. Zeitung, Dezember 1869, und Kritische Gänge von Fr. Th. Vischer, N. F., Stuttgart, Cotta, 1873, Heft 6, S. 167—175.)

Ein Besuch in Blaubeuren.

Blaubeuren gehört zu den schönsten Punkten unseres Landes; man muß nicht, wie der Verfasser dieser Zeilen, vier unvergeßliche Jugendjahre dort zugebracht haben, um, nachdem nun einmal dies freundliche Bild in sich aufgenommen, von Zeit zu Zeit ein Sehnen des Wiedersehens zu fühlen. Wem aber eine Gegend und Stadt lieb geworden ist, dem tut es eigentümlich wehe, wenn er beim Wiederbesuch auf Veränderungen stößt, die zu zeigen scheinen, daß die Bewohner selbst der Reize ihres Wohnsitzes sich nicht ebenso bewußt sind wie der betrachtende Fremde. Was wir meinen, wird sich auf einer kurzen Wanderung ergeben, die der Leser im Geiste mit uns gebeten ist vorzunehmen. — Wir wollen vom Blautopf ausgehen. Er ist nicht etwa eine bloße Rarität durch seine unerklärte Farbe; still verborgen liegt der reizend blaue runde Quellspiegel mit der schauerlichen Tiefe in der waldigen Einbiegung zwischen dem Klosterberge, der mit seinen Felsen die Stadt überragt und dem rechts fortlaufenden Höhenzuge; alte Eschen umgürten ihn, hängen malerisch über und bilden mit ihren moosigen Stämmen, ihrem dunklen Grün den schönsten Kontrast zu dem wunderbaren Blau; ein Mühlrad, eine Hammerschmiede stand bis dahin gar wohl zu dem stimmungsvollen Bilde, das Rauschen des Rads, der Schlag der Hämmer war kein störender Eingriff in die ahnungsvolle Stille und Heimlichkeit dieses wie von Geistern geheimnisvoll umschwebten Ortes. Jeder kennt ja die Poesie der Mühle. Jetzt aber hat sich die bescheidene Schmiede zu einem Werk erweitert, das große Metallplatten mit jenem gellenden Klang bearbeitet, der keine Stimmung, keine Sammlung duldet, ein greller, wüster, ohrzerreißender Lärm, der jede Betrachtung zerstört und jeden, der sie liebt und dessen höchste Begeisterung nicht die Industrie ist, von der so lieblichen und doch so ernsten, träumerischen Stelle hinwegjagt. Daneben wird nun überdies bald ein großes Pumpwerk zu stehen kommen, dessen Bestimmung ist, die Stadt mit reichlicherem Wasser als bisher aus dem Blautopf zu versehen. Wir werden in anderem Betracht auf dies Unternehmen zurückkommen und suchen uns indessen mit der

entfernten Hoffnung zu vertrösten, daß der Bau seinen mechanischen Zweck unter einer zu dem Orte soviel als möglich stimmenden Kunstform verbergen werde. — Wir wenden uns jetzt rechts, treten in den nahen Klosterhof und ins Kloster, in den Chor der Kirche mit dem berühmten Hochaltar. Dieser herrliche Kunstschatz, dessen teilweise Verstümmlung früheren, seines Wertes unkundigen Geschlechtern zur Last fällt, genügt allein schon, alle Zeit von nah und fern Besucher in die freundliche Bergstadt zu führen, legt ihr aber auch die Pflicht auf, dafür zu sorgen, daß neben dem Kunstgenuß der Genuß ihrer Naturschönheiten dem Gaste nicht verkümmert werde. Im Kloster erfreuen wir uns am Anblick der endlich hergestellten schön geschnitzten Decke der Erkerstube; die Schnitzereien des Frieses unter der Wölbung des Dorments und die Uhr am Fenster warten noch auf die Restauration, welche die Verwaltung, wie wir hoffen, in Aussicht genommen hat. — Nun aber hinaus ins Freie, durch die alte Pforte der Klostermauer in das schöne Blautal! Wer hier den Wiesenweg entlang geht, hat drüben zur Linken jenseits der Blau den genannten Höhenzug, einen langen Albabhang, dem das Steingerölle jenen in unserer Alb so häufig vorkommenden öden und trockenen Charakter gibt, an dem aber Felsgruppen von der originellen, zum Teil phantastischen Form aufsteigen, wie sie in der Umgegend vielfach auftritt und einen Hauptzug ihrer ausgeprägten Eigentümlichkeit bildet. Vorwärts jedoch schmückt sich der fast kahle Bergzug mit reichem Walde und dort hoch über seinem vollen Grün uns gerade gegenüber leuchten in der Abendsonne die Trümmer des Rusenschlosses. Es gibt gar manche bedeutendere Ruinen, diese aber ist durch den gewaltigen Fels, auf dem sie steht, so energisch gehoben, daß sie in solcher Beleuchtung dem Auge wie eine Vision, ein helles Traumbild erscheint. Nicht bizarr wie jene anderen dort ist der Fels gestaltet, seine Form ist stolz und schön und der Übergang der Farbe von feinem Blaugrau in kräftiges Rotgelb, das Schwarz der fernhin sichtbaren Höhle belebt malerisch die wohlgebauten Massen; oben aber unter den Trümmern auf seinem Haupt unterscheidet das Auge einen mächtigen, kühn gesprengten Bogen, der einst die oberen Stockwerke trug, jetzt noch zur Hälfte steht und leider bald vollends zerfallen wird. — Zur Rechten liegt vor uns der Ruckenberg; breit hingelagert trennt er das Blautal von dem Achtal; die uns zu-

gekehrte Seite zeigt im sanften Abfall ihrer langgezogenen Terrassen jene weicheren Formen, welche da und dort an den Ausläufern unserer Alb erscheinen und zu ihren vorherrschend harten, schweren und eckigen Umrissen einen wohltuenden Gegensatz geschwungener Linien, plastischer Gestaltung bilden. — Ich wollte nun den Leser bitten, mit mir links über die Brücke der Blau zu gehen, um dann zum Rusenschloß hinaufzusteigen, aber halt! An dieser Stelle wurde mir vor Jahren, als ich nach langer Zeit die geliebte Stätte der Jugenderinnerungen wieder besuchte, zugerufen, der Weg sei verboten, ich mußte umkehren und erfuhr, daß ich überhaupt auf einem dem Publikum nicht mehr offen stehenden Pfade hergekommen war, das Blautal von der Klosterpforte bis zu jener Stelle ist an den Besitzer der Bleiche verpachtet, es ist nur sein guter Wille, wenn er einen Spaziergänger auf dem Wiesenwege duldet, die Stadt hat sich bei dem Vertrage das Recht auf denselben als einen öffentlichen nicht vorbehalten und der Wanderer ist auf die holperige, nur notdürftig gepflegte Straße am linken Ufer der Blau verwiesen. Es war ein schneidender Griff in meine Jugenderinnerungen, dieses Halt! Durch die Klosterpforte hatte sich einst an Sommerabenden die muntere Knabenschar über diesen nun versperrten Weg in das heitere Tal ergossen —, doch es bedarf hier keiner Berufung auf liebgewordene Erinnerungen eines Einzelnen, ich halte es für ein Unrecht gegen Alle, wenn ihnen der nächste, bequemste, wie von selbst als der natürlichste sich darbietende Weg durch ein schönes Tal genommen wird; es besteht ein einfach menschliches Naturrecht auf solche schöne Stellen der Erde, Gemeinden haben nicht dazu so reizende Umgebungen, um durch Pacht und Kaufbrief den Zugang zu verschließen, und fürchtet der Bleicher für seine Leinwand, so ist sie durch einen Zaun leicht zu schützen. — So müssen wir denn, mühsam die gute Stimmung wieder suchend, zurück, noch einmal durch den Klosterhof, dann am Blautopf mit zugehaltenen Ohren vorüber, wir stolpern auf der höckerigen Fahrstraße wieder talabwärts, um dann am Bergabhang aufwärts zum Rusenschloß unsere Schritte zu lenken. Die Stadt (oder ein Verein zur Verschönerung ihrer Umgebungen?) hat — es sei mit aller Anerkennung erwähnt — einen eigenen Weg, der bei der Blaubrücke beginnt, zu der schönen Ruine hinaufgezogen. Wir steigen ihn, schauen oben

durch den stolzen Bogen hinaus auf die herrliche Landschaft, steigen wieder herab in der Richtung nach dem freundlichen Dorf Gerhausen, nehmen im „Ochsen" eine Erfrischung ohne Sorgen, wie es einst uns jungen Burschen geschah, von einem reisigen Ephorus ertappt und auf jäher Flucht durch das beschneite Blautal im Galopp verfolgt zu werden, und wandern dann auf der Fahrstraße zum Städtchen zurück, vorüber am hochragenden Hörnle, dann an den Trümmern der Burg Ruck auf dem diesseitigen felsigen Abhang des Ruckenberges, wobei wir nicht unbeachtet lassen, daß auch diese Stelle durch Wege und Pflanzungen zugänglich gemacht und verschönert ist; links öffnet sich nun das freundliche Achtal mit dem Wege nach Schelklingen und zu der Höhle, die so bedeutende Funde geliefert hat; weiter führt unser Weg am steilen Metzgerfelsen hart vorüber, dann tritt wieder eine Felsgruppe von ähnlich seltsamen und phantastischen Formen auf wie jenseits am hohen Albabhang; vor uns, vom Achtale schief hinüber gelagert und hinter der Stadt sich hinziehend, liegt der Berg Barmen mit seinem reichen, dichten Walde, wir lassen den Kirchhof rechts, gelangen durch eine Pappelallee, dann hinüber an einem höchst malerischen kleinen Weiher in die Stadt und gehen durch die Hauptstraße dem freundlichen Marktplatze zu; sie ist durch einen frischgezogenen Graben und aufgeworfene Erde verengt, eiserne Röhren liegen bereit, zu der neuen Wasserleitung bestimmt, für welche das erwähnte Pumpwerk am Blautopf gebaut werden soll, und nun erfahren wir, daß, um das Wasser künftig zu sparen, alle fließenden Brunnen mit Pump- oder Schraubbrunnen vertauscht werden sollen. Gott verhüt' es! — Der Städter hat sich die Natur verbaut, toter Stein, Holz, Mörtel, Ziegel umgibt ihn, scheint auf ihn zu drücken, das wenige Grün, das die unbarmherzig vorrückenden trockenen Massen übriglassen, genügt nicht, seine schwüle Existenz zu erfrischen, lebendiges, bewegtes Element muß ihn laben, er muß es fließen sehen, muß es fließen h ö r e n , um sich sagen zu können, daß er doch nicht ganz aus der Natur verbannt sei. Es mag toll erscheinen, wenn ich die Phantasie des Lesers mit jähem Sprung in italienische Städte, ja nach Rom versetze, zu dessen größten Reizen das Plaudern und Rauschen der unzähligen Fontänen gehört, wohltuend am Tage, noch wohltuender in stiller Nacht, wenn es den Einschlummernden in seine Träume hinüberbegleitet. Aber Alles ist

relativ, Blaubeuren ist freilich nicht Florenz, nicht Rom, doch auch Florenz und Rom ist so reich nicht, um ohne große Opfer dies Labsal seinen Bewohnern und Gästen zu gönnen, und die Weltstadt hätte diese Opfer nicht aufgebracht, wenn die Gemeinde nicht etwas von dem religiösen Sinn des Altertums geerbt hätte, der es für Göttergebot hielt, das allerfrischende, heilungsreiche, aus dem Schoße der Erde wie eine heilige Gabe quillende Element in Fülle der lechzenden Menschheit zuzuführen, das Auge durch seinen spielenden, spiegelnden Schimmer, das Ohr durch sein Rauschen zu letzen, ringsumher Kühlung von Tagesglut und Qualm der Stadt zu verbreiten, dem Dürstenden die Stillung nicht nur zu bringen, sondern ihm auch von Weitem schon freundlich zu zeigen, ihm anzukündigen: es ist reichlich gesorgt, es soll dir an Labung nicht fehlen! Wir sind keine Romantiker, keine Verächter des Nützlichen, des Praktischen, der Sparsamkeit, keine Freunde des Luxus, wo für das Notwendige nicht gesorgt ist, aber das Schöne hat doch auch sein Recht und seine Pflege hat sich immer auch als nützlich erwiesen; um je mehr Reize man eine Stadt bringt, um so mehr Besucher, ja am Ende doch auch Bewohner entzieht man ihr, je mehr man sie schmückt, um so mehr führt man ihr zu. Und übrigens verlangt man von einem schwäbischen Bergstädtchen noch lange nicht, daß es eine Fontana Trevi herstelle, man meint nur, wenn denn schlechterdings so gespart werden muß, daß man einen Teil der laufenden Brunnen in kahle, tote, traurige Behälter verwandelt, so sollten doch wenigstens einige, doch die schöneren, doch die an bedeutenderen Stellen befindlichen gerettet werden, also doch mindestens der Klosterbrunnen mit der alten Bildsäule Johannis des Täufers und der Marktbrunnen mit dem Löwen und Wappen der Stadt, dem Blaumännchen mit den Hirschhörnern in der Hand.

Es war still geworden, die Mitternacht kam, der plaudernde, plätschernde Marktbrunnen erzählte mir von alten Tagen, Bild an Bild aus der unvergeßlichen Jugendzeit reihte sich an den traulichen Laut, und als ich eingeschlafen, spann der Traum an den rührenden Bildern weiter, aber erweckt und erschreckt von einem entsetzlichen Gesicht fuhr ich vom Lager auf, ich sah Nachtelfen, schwarze Kobolde, geisterhafte, den Genien der Quellen feindselige unterirdische Brunnenmacher mit Hämmern, Hebeln an den Marktbrunnen treten;

wir wollen dem Schwätzer sein Maul stopfen! riefen sie, die Arbeit begann und Alles wurde durch Kraft der Magie so beschleunigt, daß ich plötzlich ein dunkles eisernes Etwas mit einem Hahn und einer Schraube vor mir stehen sah; mir fiel im Schlaf der Gegenstand ein, der jetzt vor dem neuen Postgebäude in Stuttgart steht, der Pumpbrunnen, der zwar nicht ohne Kunstform, aber verglichen mit einem fließenden und im Verhältnis zum monumentalen Stil des Gebäudes doch nichts als ein armseliges Bleistift ist.

Ich stand auf mit dem Entschlusse, die alte Stätte meiner Erinnerung, wenn mein Traum wahr werden sollte und wenn man den Blautopf vollends verderbe und wenn der Wiesenweg durch das Blautal versperrt bleibe, lieber nie im Leben wiederzusehen.

(Staatsanzeiger für Württemberg vom 7. Oktober 1873.)

Die Rottmann-Fresken in den Arkaden.

Noch ein Wort für ihre Rettung.

Es geschah aus guter Absicht, daß man dieses Kleinod der Stadt München durch Restauration vor dem nahe bevorstehenden Untergang zu retten beschloß. Es wäre, wie wir vernehmen, zwar mit großen Schwierigkeiten verbunden, doch allerdings tunlich gewesen, sie abzusägen und unter Dach und Fach zu versetzen. Allein es war ein so besonders schöner Gedanke des Königs Ludwig I., diese Landschaftsbilder in einer offenen, stets zugänglichen Halle ausführen zu lassen. Nicht hinter Schloß und Riegel, nur in gewissen Tagesstunden zugänglich, sondern frei wie die Luft und das Licht, das der herrliche Künstler in sie selbst hineingezaubert hat, sollten sie dem Blicke des Lustwandelnden begegnen, von Morgen bis Abend allem Volke, jedem Auge entgegenleuchten, das Schönheit zu schauen fähig ist.

In diesem Sinne hatte die vor Jahren zur Lösung der Erhaltungsfrage eingesetzte Kommission gehandelt, und es ist nur als leidiges Schicksal zu beklagen, daß die Erfahrung ihrem Beschlusse nicht Recht gibt. Die nach Möglichkeit hergestellten Fresken gehen aufs Neue rasch ihrem Untergang entgegen, ja die Elemente und der Mutwille roher Menschen arbeiten noch rascher an ihrer Zerstörung als vor der Restauration. Es ist höchste Zeit, durch das andere der in Frage stehenden Mittel, die Versetzung, zu retten, was noch zu retten ist. Traurig genug, daß nichts Anderes übrigbleibt! Schmerzlich wird jeder Freund des Schönen den gewohnten hohen Genuß vermissen, ungern diese so wert gewordene Stelle nur mit dekorativen Wandverzierungen geschmückt sehen! Aber wir stehen vor zwei Übeln, wir müssen handeln und können nur nach dem Grundsatz handeln, daß in solchem Falle das kleinere Übel zu wählen ist. Völliger Untergang oder baldige Versetzung unter Dach und Fach! Es gibt nur dies Entweder—Oder. Und nachdem die Dinge einmal so stehen, wird es keines Beweises bedürfen, daß für diese Kunstwerke ein Raum herzustellen ist, der ihrem einzigen, unver-

gleichlichen Werte den entsprechenden Ausdruck gibt. Wir gehen auf die Frage des Wie nicht näher ein, sondern erlauben uns nur noch ein Wort auszusprechen, das man, so hoffen wir, nicht für unbescheiden darum halten wird, weil es kein Bayer ist, der es zu sagen wagt: es ist eine Ehrenpflicht des Staates Bayern, diesen Schatz zu retten, zu erhalten. Der Verfasser des gegenwärtigen Artikels steht nicht an, sich zu nennen, wie er getan hat, als er vor der Restauration im Jahre 1869 in der „Augsb. Allg. Ztg." eine warme Fürsprache für die Bewahrung dieser Kunstwerke veröffentlichte*). Wer den Vollwert derselben etwa noch nicht ganz bedacht hat, läßt sich von demselben vielleicht überzeugen, wenn er jene Darlegung seiner Aufmerksamkeit würdigt.

In der koloristischen Richtung der Landschaftsmalerei nehmen wir Deutsche keinen niedrigeren Rang ein als andere Völker und vorzüglich die Franzosen: im großen historischen Stil sind wir ihnen vorangegangen; nicht zwar im älteren, Frankreich weist einen N. Poussin und Claude Lorrain auf, wohl aber im neueren, der mit der Hoheit die tiefere Individualität und bildnismäßige Naturwahrheit vereinigt. Und wer diesen Vortritt vollzogen hat, ist Rottmann. Preller ist sein Nachfolger, hat Anspruch auf ähnlichen, nicht auf völlig gleichwiegenden Ruhm. Rottmanns erobernde Tat aber sind die italienischen Landschaften, die Arkadenfresken, gewesen. Sie stehen, wie jeder Kenner zugibt, nach gewissen Seiten noch über den griechischen. Diese streben zum Teil nach koloristischen Effekten in einer Weise, wie darin nicht Rottmanns wahre Größe bestand. So wenig man die Kosten gescheut hat, diesen späteren Werken des großen Meisters eine ihrer würdige, prachtvolle Stätte zu bereiten, so wenig und noch weniger wird man die Mühe und die Kosten scheuen, jener Haupt- und Urschöpfung nach nochmaliger schonender Restauration, so weit sie irgend möglich, einen Zufluchtsort zu bereiten, der ihrem inneren Adel entspricht und wo sie noch späten Geschlechtern die Großheit des deutschen Geistes, die Macht und Tiefe seiner Einfühlung in die Natur des klassischen Bodens bezeugen mögen.

(Münchner Neueste Nachrichten vom 15. Oktober 1882.)

---

*) S. hier oben S. 261—265.



Zweiter Teil.

Satirische Zeichnung.

Gavarni und Töpffer.

Mit einem Zusatz über neuere deutsche Karikatur.

Es liegen die Werke zweier Zeichner vor mir, eines Franzosen und eines französischen Schweizers*). Der Zufall hat sie eben jetzt hier zusammengeführt, der erstere sammelt seine zerstreuten Blätter und die zwei ersten Bände dieser Sammlung, die bis jetzt erschienen, sind mir zur Ansicht zugekommen, der zweite besorgt eine neue Auflage seiner Hefte, welche durch größere Billigkeit sich die längst verdiente Verbreitung sichern soll. Sehr ungleich sind beide Meister; beide sind satirische Zeichner, aber in so ganz verschiedener Weise, daß es vielleicht unrätlich scheinen könnte, sie überhaupt zu vergleichen. Aber es gibt ja kein Gesetz darüber, wie kurz oder weit die Gleichheit in der Ungleichheit der Gegenstände reichen müsse, die man vergleicht. Ich beabsichtige keine Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der Karikatur, sonst dürfte ich neben dem Franzosen nicht einen Daumier, Cham, Grandville und Andere, neben dem Schweizer nicht Disteli, und noch weniger dürfte ich die Engländer übergehen. Zu einem solchen Überblick reichen die Mittel der Anschauung, die mir zu Gebote stehen, bei weitem nicht aus. Vielleicht dient die Beleuchtung eines Teiles, die ich hier gebe, einst einem Unterrichteteren als Material für eine lehrreiche Gesamtdarstellung.

Der Franzose ist Gavarni. Er greift mit leichter und glücklicher Hand in das Element hinein, das ihn umgibt: die Pariser Welt mit den Dornen, die unter ihren Rosen lauern. Durchaus fein, durchaus geschmackvoll, durchaus genußlustig ist die Gesellschaft, in die er uns führt, auch durchaus sittlich anbrüchig und, wie der Feinschmecker das Wildbret liebt, anrüchig. Die Überschriften sagen uns deutlich genug, wo wir sind: Fourberies de femmes en matière de sentiment. Clichy, Paris le soir. Les enfants terribles. Traduction en langue vulgaire. Les Lorettes. Les actrices. Aus dieser argen Welt nimmt Gavarni einen Moment heraus, hascht ihn im Vorüberflug bei der Locke und hält ihn mit Zauberkraft fest.

*) S. die Titel hier unten S. 490.

Jedes Bild ist vereinzelt, faßt in der Spitze eines Augenblicks eine Vergangenheit und eine Zukunft zusammen; ein einziger Blick, und wir sehen in die langen Tage einer Ehe, die Unordnungen eines leichtsinnigen jungen Menschen, die Intrigenketten einer Kokette, den Abgrund des Elends der Hauptstadt, das Treiben der Lorette, das Spiel der Schauspielerin hinter den Kulissen hinein; der Vorhang fällt rasch, wie er sich vor dem scharf beleuchteten Bilde gehoben hatte, wieder herab; aber der Blick war so haarscharf, daß uns die Augen beißen. Gavarni ist durch und durch momentan und schon darin ganz epigrammatisch. Nun verbinden sich uns aber die Bilderreihen zu einem Ganzen, und das Vereinzelte wird zum Allgemeinen, wird zum Genre; ein Gemälde der modernen Gesellschaft mit ihren Reizen und dem Gifte darunter, eine süße Frucht, worin eine Wespe mit gefährlichem Stachel sitzt, lüstern und unheimlich, traulich und durchtrieben, glänzend und unterhöhlt, höchst appetitlich und mit einem Beigeschmack von pikantem Ekel hat sich vor uns zusammengesetzt. Gavarni zürnt diesem Zustande nicht, er ist kein Satiriker, dem der Unwille gegen die verdorbene Welt eine gesalzene Gerte in die Hand gibt; er ist kein Juvenal. Er schwimmt mit, er heult mit den Wölfen. Er ist boshaft mit Grazie, nicht boshaft in dem Sinne, wie der gerechte Zorn es sein kann, wenn er der verdorbenen Welt unverhofft und schonungslos ihre Blöße und Selbstzerstörung aufdeckt. Nein, er ist boshaft mit den Boshaften, die er darstellt. Ein frivoles Lächeln zuckt fein um seine Mundwinkel, wenn er den Ehemann zeichnet, der seiner Frau den Korsettnestel löst und sich naiv wundert, wo er heute morgen einen Knoten gemacht hat, heute abend eine Schleife zu finden. Warum hat auch der Schöps das schöne Weib genommen? — Die drei Stutzer dort verdienen noch weniger Mitleid, sie schweifen wie Möwen an einem Kai von Paris; alle drei sind durch ein süßes Briefchen um dieselbe Zeit auf denselben Platz von derselben Dame bestellt, aber daneben ist das wahre Billett an den Vierten, welcher der Hahn im Korbe ist, während die drei sich halb zu Tode warten, einfach und ohne weiteren Zusatz abgedruckt. Wohl bricht mitunter mächtig ein tragisches Gefühl des Sünden-, Elends- und Jammerpfuhls durch; die Furie wirft einen herzversteinernden Blick aus den Augenhöhlen der komischen Maske. Eine Lorette, eine herrliche Gestalt, wirft sich verzweifelnd an die Wand, drückt das Gesicht an den kalten Stein,

ringt die Hände und ruft: „Avoir perdu ses plus belles années, tout ce qu'on avait d'illusion, de simplicité de coeur! jeunesse! avenir! . . . et tout!“ Aber die Genossin ihres Jammers, die daneben sitzt und einen elenden Brocken Speise vom Teller ißt, macht einen Witz über das ganze Elend: „pour un crapaud comme ça!“ und weg ist der furchtbare Ernst; das Lächeln des Weltmannes hat die Entsetzenszüge der Tragödie zu einem Nichts verwischt. Zwei Jammergestalten zeigen sich im nächtlichen Paris, an eine Mauer gelehnt, ein zerlumpter Mann, der, die Arme gekreuzt, ein Bild des Hungers, vor sich hinstiert, und zusammengekauert neben ihm ein Knabe mit ebenso jammervollen, verhungerten, hoffnungslosen Zügen. Unter diesem Nachtbilde stehen nur die zwei Worte: Souperont-ils? Eine Welt des Entsetzens, ein Schrei der Menschheit ist in den Zirkel dieser wenigen Silben eingeschlossen, die uns das Herz zusammenschnüren. Ich weiß nicht, ob Gavarni dies gewollt hat, diese furchtbare Frage an das Schicksal der Menschheit, diesen Seufzer aus dem Abgrunde des Proletariats. Wenigstens meine ich, er hätte den hungernden Mann in diesem Fall anders gezeichnet: einen tüchtigen Mann, der arbeiten könnte und möchte, oder wirklich arbeitet, wie Hübners Weber; aber der Mann hier mit dem zusammengekniffenen, nach Art der Windbeutel schief aufgesetzten Hute hungert wohl nur, weil er ein Lump, ein Spitzbube ist; es fragt sich sehr, ob er unser Mitleiden verdient, und ich weiß nicht, ob nicht die Meinung ist, daß wir zu dem Souperont-ils zwar halb seufzen, aber auch halb lachen sollen.

Was immer am peinlichsten bleibt, das ist die Unterwühlung der Ehe, wie sie in den fourberies de femmes und den enfants terribles an Tag gelegt ist. Wohl versteht sich Gavarni vortrefflich darauf, den betörten Teil, gewöhnlich den Mann, recht abgeschmackt hinzustellen. Man mag sich denken, diese ausgelebten, mürrischen oder dummgalanten, widerwärtigen, häßlichen Ehemänner haben die zierlichen Weiber dem Vater abgehandelt, so oder so erschlichen, und ihnen geschehe nun ihr Recht. Wohl gut; aber die Weiber selbst! Wie reizen sie, und wie empören sie zugleich, wer noch einfach fühlt! Eine solche Reihe von artigen Ehebruchgeschichtchen treibt, indem sie dem Auge und allen Sinnen und dem Witze glatt wie ein Aal eingeht, zugleich Grauen, Scham und Unwille, heiß und kalt, den roten Blut-

strom und den Todesschweiß der verratenen Liebe in peinlicher Wallung gegen die Brust und auf die Stirne des Beschauers, der unwillkürlich diese schönen Weiber liebt und in und mit dem Betrogenen die Hölle der Eifersucht, des Argwohns, der vernichtenden Entdeckung empfindet. Soviel ist gewiß, daß diese Darstellung nicht aus deutschem Sinn entspringen konnte; ein deutscher Karikaturmaler hätte den Ehebruch in seiner Plumpheit als häßliche Fratze an den Pranger gestellt; er hätte die betörende wie die betörte Seite gegeißelt, hätte mit dem Manne, der den Verrat verdient, auch die Verräterin als einen Lappen, der des Aufhebens nicht wert ist, hingeworfen, nicht sie in alle Reize liebenswürdiger Schalkheit gekleidet. Gibt es etwas, das mit dieser französischen Art versöhnen kann, so muß es freilich eben da sitzen, wo das Verführerische, Schlüpfrige, graziös Perfide solcher Darstellungen sitzt. Ist der Franzose mitten in seinem Lasterpfuhle immer gewandt, zierlich, elastisch, fein, so hat man in dieser Eigenschaft, wiewohl sie zunächst bloß formell ist, doch eine gewisse Sicherheit, daß ein solches Volk sich über dem Abgrunde, in den seine Sitten blicken lassen, auf den Wellen werde zu halten vermögen. Es ist schlimm, mit der Zerstörung der sittlichen Grundlagen des Lebens zu spielen, aber wer noch spielt, ist nicht so schlimm, als wer im Schlechten zudem noch roh, plump und gemein ist; denn etwas bleibt ihm, etwas rettet er: er bewahrt durch die Herrschaft der Form die Freiheit, er schwebt als Künstler frei über seinem eigenen Sinken, und daraus läßt sich ein Schluß auf den Charakter seines Volkes ziehen. Gewiß stände es um uns Deutsche weit schlimmer, wenn wir gleich liederlich wären und die Sünde so reizend zu zeichnen wüßten wie die Franzosen. Die schwebende Zierlichkeit dieses Spieles weist auf eine Art von Schnellkraft, welche dies Volk immer wieder über Wasser erhält. Wollten wir Deutsche verdorbene Sitten in der Kunst nicht grob geißeln, sondern mit Reizen umkleiden, so — nun, ich kann ja im Indikativ sprechen; an Proben fehlt es ja nicht, am wenigsten auf unsern Theatern; man weiß, was herauskommt, wenn der Deutsche hier die elegante Frivolität des Franzosen nachahmt: sie wird plump, bleiern, gemein, der leichte Champagnerschaum wird zerplätscht, und zurück bleibt der Bodensatz, der rohe Stoff: d. h. das Bild nicht grober Auspeitschung des Schlechten, wie das uns ansteht, sondern ungeschickter, tölpelhafter Empfehlung des Schlechten, und so stellen

wir uns hin als verdorbene Barbaren — wir? nein, doch zum Glück nur jene unter uns, die uns als Volk wahrlich nicht repräsentieren.

Doch finden sich bei Gavarni zwischen den frivolen Stoffen auch so manche ganz unschuldige und naive, über die man herzlich lachen kann, oder wobei man wenigstens von jener Gutmütigkeit, die dem Franzosen in all seiner Leichtfertigkeit gewiß nicht abzusprechen ist, angenehm berührt wird. Der zierlichen Lorette, die liebkosend ihr Kind auf den Armen hält und es dem Verbot der Frau Großmutter zum Trotze die Namen Mutter und Großmutter zu sprechen anhält, kann man, nachdem sie einmal ist, was sie ist, um dieses Ungehorsams willen gewiß nicht böse sein, wäre sie auch nur halb so reizend im faltenreichen Hauskleide, als sie ist. Die enfants terribles sind nicht lauter Kuckuckseier, denen der Papa das Geheimnis ihres Ursprungs mit der Grimasse der Desperation ablauscht; sie beschämen ebenso oft durch naives Ausplaudern einen abgeschmackten Geck, einen lästigen Hausfreund; die Schauspielerin zu belauschen, wie sie im höchsten Pathos, die Feuerzange schwingend, ihre Rolle einstudiert, ist doch wohl kein Verbrechen; die Grisette, die das bißchen Münze, das sie erworben, zwei armen Kindern schenkt, wird man nicht ganz verdammen wollen; wenn eine hübsche Buhlerin einen üppigen Bankier tüchtig brandschatzt, so wird man diesen sicher nicht bemitleiden, und die gute Frau, die dem armen Manne sein Kind und seine Tabakspfeife nach Clichy bringt, sollte doch wohl auch ein deutsches Gemüt ansprechen.

Doch vergessen wir nicht, uns Gavarni näher als Künstler zu betrachten. Es ist der Geist seines Volkes, der Geist der französischen Gesellschaft, der ihm die Hand führt, aber diese Hand hat ja doch lernen müssen, viel lernen, bis sie Künstlerhand wurde.

Gavarni ist einer der ersten Zeichner Frankreichs. Er ist nicht nur ganz Geschmack in der Zeichnung der einzelnen Figur, Meister in schön gebogenen Nacken, schlanken Taillen, zierlichen Füßchen; er behandelt nicht nur das undankbare moderne Gewand mit einer Genialität, die ihm unerwartete Schönheiten ablauscht; er setzt nicht nur seine Gestalten mit freier Herrschaft über die schwierigsten Wendungen, die gewagtesten Verkürzungen in eine Bewegung, welcher nichts von der schönen Nachlässigkeit der Natur abgeht; er stellt nicht nur die so gewendeten, gestellten, bewegten Gestalten in die gefälligsten

Gruppen zusammen: nein, da ist noch etwas Anderes, ein Etwas, wodurch er sich über die beschränkte Richtlinie eines schelmischen Zeichners der modernen Gesellschaft in jenes Gebiet der Form erhebt, worin ein Leop. Robert zu Hause ist. Durch die untergeordnete Form der bloßen Zierlichkeit bricht da und dort die hohe, die ideale Schönheit, der Schwung des großen Stiles durch, und freilich gerade hier ist es, wo der Beschauer ein schmerzliches Gefühl am wenigsten verleugnen kann. Man hat eine Empfindung, als sei es schade um solche Gestalten, daß wir sie nicht als Helden und Heldinnen im Glanze großer Handlung, sondern als leichtsinnige Schuldner, als leichtfertige Mädchen und Weiber in so frivoler Situation erblicken. Der schöne, starke, großgliederige Mann, der in Clichy an der Mauer lehnt, die Kugel zu seinen Füßen traurig betrachtet und sagt: sans le mur cette boule-la irait loin, wäre wert, wo anders zu sein und frei sich zu regen auf dem Schauplatze der Taten. Die Frau, welcher der betrogene Mann die Schnürbrust aufnestelt mit der oben erwähnten fatalen Entdeckung, ist so schön, so bedeutend, so mächtig in Formen, daß man wahrlich ausrufen möchte: schade, schade um ein solches Weib! Die Lorette, die sich verzweifelnd an die Wand wirft und die Hände ringt, ist ebenfalls von jener bedeutenden Bildung, wie sie ihre eigentliche Stelle in der historischen Malerei oder im Genrebilde höheren Schwunges, heroischen Anklangs findet; und in einem Zusammenhang, wo tragisches Gefühl waltet, wäre eine solche Gestalt ganz am Ort, aber da macht wieder jenes pour un crapaud comme ça Alles zunichte. So erinnere ich mich einer weiblichen Gestalt auf einem Bilde von Gavarni, das im Charivari kam: eine Karnevalsdarstellung, eine mächtige, groß angelegte, weibliche Gestalt, einen wilden Cancan tanzend. Das Bild wird in dieser Sammlung sicher noch erscheinen. Das war nicht die lüsterne Zierlichkeit der Grisette, da war die Furie der antiken Bacchantin; da war jene Leidenschaft, jener dionysische Wahnsinn, den wir auf griechischen Reliefs und nicht bei dem französischen Pornographen gesucht hätten.

Je mehr nun Gavarni Meister der Zeichnung ist, desto übler nimmt man ihm freilich, wenn man eigentliche Zeichnungsfehler entdeckt. Nicht die Lizenzen, kleinen Inkorrektheiten, Willkürlichkeiten sind ihm zu verargen; diese werden für ein so leichtes Genre, für solche geistreiche momentane Behandlung, welche sich mit nichts schlechter ver-

trüge als mit ängstlich regelrechter Durchführung, oft vielmehr Hilfen und glückliche Motive. Aber Gavarni hat wenigstens e i n e n durchgängigen und entschiedenen Fehler: er zeichnet das männliche Bein vom Knie bis zum Fuße zu lang und macht so fast aus allen seinen Männern, nicht nur den absichtlich karikierten, Störche und Kraniche.

Karikieren kann man jedoch streng genommen von Gavarni nicht sagen. Er chargiert kaum merklich. Seine Hahnreie, seine Gecken, seine mürrischen Gläubiger sind freilich verwünschte Figuren, aber niemals unmögliche; ihm ist die Überladung, welche das Naturmaß entschieden überschreitet, und so natürlich noch mehr das eigentlich Phantastische und Groteske, wobei mit den Formen der Gestalt auch alle anderen Naturgesetze übersprungen werden, soweit ich ihn kenne, fremd. Er ist Genremaler und zwar Genremaler der modernen Gesellschaft oder vielmehr, da seine rasche Art den Pinsel offenbar ausschließt, Genrezeichner. Lithographie und Holzschnitt mit der leichten und doch bestimmten Handführung, die sie gestatten, sind seine Technik.

Gavarni ist aber auch Meister in Licht und Schatten, er weiß seine Gruppen oft in ein Helldunkel zu setzen, das eines R e m b r a n d t nicht unwürdig wäre. So zu beleuchten, als blitzte ein Licht auf eine beschattete Gruppe, das alles Charakteristische an derselben durch einen raschen Zauber markierte, dies entspricht besonders der ganzen Weise seiner Auffassung. Wir haben diese zunächst um ihres momentanen Charakters willen, wie sie im Fluge die Spitzen des Lebens berührt, epigrammatisch genannt. So sind aber diese Darstellungen noch aus einem andern Grunde zu nennen. Sie wirken nämlich wie lauter einzelne Witzworte, oder richtiger, sie werden gerade nur durch die hinzugesetzten eigentlichen Witzworte, durch die Unterschrift, ganz zu dem, was sie sind. Aber nicht der Zeichner macht einen Witz über und auf das, was er darstellt, wodurch hier die künstlerische Darstellung ganz zum Beiläufigen herabsinken würde. Er spricht ganz selten in eigener Person und dann nur mit ein paar Wörtchen, wie: souperont-ils? oder auf dem Bilde, wo zwei Nebenbuhler sich vor einer Vortüre begegnen: deux soupçons. Gewöhnlich läßt er seine Figuren selbst reden, und zwar auf zweierlei Weise. Bald stellt er sie in ganz nachlässiger, untätiger Situation dar; sie recken sich auf einem Sofa, lehnen sich an eine Wand, lassen sich ganz gehen, wie sie mögen, sie „dämmern“, plaudern dazu, und unten steht, was sie

plaudern. Das Wort steht in keinem notwendigen Zusammenhang mit der Gebärde, sie könnten auch etwas Anderes sagen; aber gerade, während man sich so gehen und fallen läßt, die Beine von sich streckt, mit der Hand an der Tapete rutscht, schwatzt die Zunge behaglich den alten Adam aus, den man in jeder gehalteneren Stellung verbirgt und verhüllt. So lernen wir diese Menschen kennen, was sie treiben, was sie lieben, wie ihnen zumute ist. Und nun, was ist Gavarni für ein Schelm von Beobachter! Wie gut weiß er, was man für ein Gesicht macht, wie man sich dehnt und lehnt, wie man mit den Fingern spielt, mit den Augen zwinkert, in den Haaren spielt, während man so etwas sagt, wodurch man in der Dämmerlaune des Langweilens sein Inneres verrät! Der Zuschauer hat durchaus die behagliche Genugtuung, Personen zu belauschen, die sich nicht belauscht wissen, hinter einen Vorhang zu sehen und Menschen zu studieren, die sich unbeobachtet glauben. Kann man nun die ganze Behandlung dramatisch nennen, sofern die dargestellten Personen sich durchaus vermittels der Reden, die sie führen, dem Zuschauer verraten, so sind solche Situationen innerhalb des Dramatischen mehr episch, denn wir blicken in Zustände, in Sitten, nicht in Handlungen. Dagegen ein andermal und ebenso oft sehen wir die Personen leidenschaftlich bewegt, man zankt, man schilt, man hält Gardinenpredigten: nun steht die Rede in unmittelbar notwendigem Verhältnis zur Gebärde, und hier wird die Behandlung in relativ engerem Sinne dramatisch. In beiden Fällen aber fehlt zum wahrhaft Dramatischen die Fortführung einer und derselben Handlung durch eine Reihe von schlagenden Momenten, die sich auseinander entwickeln. Die Genremalerei überhaupt als Gattung ist episch zu nennen, wie bewegt sie auch sein mag, denn sie stellt selbst in den aufgeregten Szenen nur Zustände, Sitten, nicht Kollisionen dar, die der Griffel der Geschichte zu verzeichnen hätte. Innerhalb des Epischen wird sie dramatisch durch solche haarscharfe Zuspitzung zum Momente, wie bei Gavarni, und noch mehr, wenn dieser Moment leidenschaftlicher Art ist. Gavarni ist nun zwar außerdem in dem besonderen Sinne dramatischer Genrezeichner, daß zu seinen Szenen das unten beigesetzte Wort unentbehrlich ist, wenn er aber dadurch der eigentlichen dramatischen Darstellung sich nähert, so tritt er doch, wie alle satirischen Zeichner, die wir in Ermangelung eines andern Wortes Karikaturmaler nennen, vielmehr eben dadurch

aus der selbständigen Gattung der Kunst der Malerei heraus. Die Malerei treibt wie die Poesie aus ihrem Stamme gewisse Nebenzweige, worin verschiedenartige ästhetische Mittel, wie hier Bild und epigrammatisches Wort, sich zur Darstellung einer Stimmung verbinden, die sich mehr oder minder negativ und auflösend zur Welt der Erscheinung und Wirklichkeit verhält, gemischte Sphären, worin man, obwohl sie nicht den Wert der wahren und freien Schönheit ansprechen dürfen, doch das Ausgezeichnetste leisten und die Mitwelt zum Danke für die vollkommenste Aufhellung des Bewußtseins über sich selbst, die Nachwelt zum Danke für die Eröffnung der tiefsten Blicke in das Wesen einer Zeit verpflichten kann. So wird auch dieser geistreiche Spiegel der Pariser Sitten des neunzehnten Jahrhunderts mehr als vorübergehenden Wert behaupten und durch die Meisterschaft der Behandlung noch viele Augen erfreuen.

Ich lege die zwei eleganten Bände zurück und schlage das erste beste von den Töpfferschen Heften auf. Welcher Gegensatz auf den ersten Anblick! Ich traue meinen Augen kaum: so, gerade so waren ja unsere kindischen Striche, als wir im Seminar die Knabenphantasie in närrischen Fratzen übten! So willkürlich giengen wir mit der Gestalt um, so verloren irrten die Züge, gleichgültig, ob die Linie zwischen Mund und Nase, Bein und Rumpf sich vereinigte, ob ein Knorren mehr oder weniger sich wie Warzen an Kartoffeln ansetzte, wenn nur endlich auf dem Krokodil in Kappenstiefeln der Reiter, auf dessen gesattelter Nase ein zweiter saß, zum Ergötzen der staunenden Kameraden fertig wurde. Unfehlbar derselbe Stil, wie in der damals zwischen Klostermauern blühenden Malerschule, von welcher die Annalen der Kunstgeschichte unzweifelhaft für ewig schweigen werden! Aber ich sehe genauer hin, ich blättere weiter, und siehe da, diese gesetzlosen Linien, diese willkürlichen Mittel treten zur bestimmtesten, in strengster Folge gehaltenen Charakteristik zusammen, diese ganz verrückte, lotterhafte Zeichnung wird zum wohlerwogenen, planmäßigen Organe in der Hand eines Mannes, der im Unsinn sinnvoll, im Delirium weise ist und nach den Gesetzen verborgener Berechnung sein tolles Pferd zum sicheren Ziele leitet. Man meint, es springe allein: nicht so, es sitzt ein Kutscher auf dem Bock, man sieht ihn nur nicht.

Töpffer ist französischer Schweizer, dem Namen nach von deutscher Abkunft. Deutsch ist entschieden sein phantastischer Stil, seine

willkürliche, närrische Zeichnung. Noch in ganz anderem Sinne werden wir dem Deutschen in ihm begegnen, wenn wir nur erst, nachdem wir uns von der Überraschung des ersten Anblicks erholt, ihn etwas genauer betrachten und auseinander legen. Dann werden wir aber zugleich auch sehen, wie sich der Deutsche in ihm ganz mit dem Franzosen verbindet.

Es sind in der neuen Ausgabe der Werke dieses wunderlichen Kauzes, den bekanntlich schon Goethe sehr hoch gehalten hat, bis jetzt zwei Hefte erschienen: Histoire de Monsieur Jabot und H. de Monsieur Crépin. Die folgenden werden enthalten: H. de Monsieur Pencil, H. de Monsieur Vieux Bois, H. du Docteur Festus und H. de Monsieur Albert. Dazu werden zwei Hefte kommen, worin Töpffer vorzüglich sein höchst bedeutendes Talent als Landschaftszeichner entwickelt: Essais d'Autographie, paysages et figures und Voyage autor du Montblanc, dans les Vallées d'Hérens, de Zermatt et au Grimsel. Was in der neuen Ausgabe noch nicht erschienen ist, liegt in der ersten vor mir.

Wenn Gavarni ganz momentan ist, so ist dagegen Töpffer ganz kontinuierlich, er läßt seinen Gegenstand nicht fahren, um zu einem andern überzugehen und so aus vielen für sich bestehenden Bildern ein Sittenbild der Zeit zusammenzusetzen, sondern er macht an demselben Gegenstand fort, läßt organisch e i n e Szene aus der andern herauswachsen und ruht nicht, bis er ihn ganz ausgesponnen, alle im Keime liegenden Motive erschöpft und zum Abschlusse geführt hat.

Er nimmt für jedes seiner Hefte ein Subjekt vor, irgendeinen Narren, ein Individuum, das so oder anders zum Objekte komischer Schicksale bestimmt ist; es ist der geckenhafte Stutzer des Landstädtchens, der sich zum lion der Hauptstadt aufschwingen möchte, der gutmütige, aber beschränkte Familienvater, der tausendfaches Kreuz und Not mit der Erziehung seiner Kinder hat, der selbstgefällige Künstler, der leidenschaftlich Verliebte, der Eifersüchtige, der Gelehrte, der um jeden Preis eine instruktive Reise durchsetzen will, der Taugenichts, der alle Formen und Phasen des Lumpen durchläuft. Nicht immer bleibt das zuerst in Szene gesetzte Subjekt Hauptperson; Herr Pencil z. B. tritt im Verlaufe gegen den eifersüchtigen Jolibois und den Dokteur in den Hintergrund und wird zur bloßen Mittelsperson. Wie sich dies aber verhalten möge, immer ist die Geschichte

des komischen Subjekts so behandelt, daß sie wie ein Strudel erscheint, der, von einer leisen Bewegung beginnend, sich unaufhaltsam erweitert und die halbe Welt in seinen schlingenden Trichter zieht. Hier wird denn die Satire, die zunächst nur irgendeiner subjektiven Schwäche, Grille galt, allgemeiner; es werden verschiedene Sphären des Lebens hereingezogen: Gemeindeverwaltung, Rechtspflege, Jury, Milizen- und Soldatenwesen und Unfug, Volksunruhen und Demagogie, Geschrei der Redner, Diplomatie, gelehrte Narrheit, Hypothesen- und Entdeckungswut, Streitsucht in Akademien und auf eigene Faust, Charlatanerie mit grundlosen Theorien, Zustand der Medizin, Windbeutelei abstrakter Erziehungsmethoden usw. Die Übel der Gesellschaft im engeren Sinne, Störungen der Ehe u. dgl. nehmen hier einen ungleich geringeren Raum ein; im Punkte der Sinnlichkeit sind Töpffers Subjekte im Grunde sehr unschuldig; sie sind zu närrisch, um Zeit zur Frivolität zu haben. Damen können ohne Besorgnis für ihre Unschuld in Wäldern und Bergen mit solchen Don Quichotten herumziehen. Während nun durch die Schliche der Sinnlichkeit, wenn sie die reflektierte Heimlichkeit der Bildung oder doch irgendwelchen zweideutigen Schleier annimmt, die Gesellschaft im Sinne der Korruption unterhöhlt wird, so liegt schon in jener über das sinnliche Ziel hinausschießenden Verstiegenheit von Töpffers Narren ein Grund, warum hier die Komik den unheimlichen Stachel nicht hat wie bei Gavarni; der wahre Grund aber ist natürlich in der ganzen Behandlung zu suchen, von der wir nun zu reden haben.

Ein komisches Subjekt also bildet den Angelpunkt der Handlung in jedem dieser Hefte. Dieses Subjekt ist in irgendeiner Grille, Leidenschaft, Schwachheit ganz fest und absolut. Keine Erfahrung, kein Hindernis, keine Beschämung kann es bessern, zu sich bringen, es ist unverwüstlich. Diese Narren gleichen den Petermännchen, die, so oft man sie umwirft, wieder auf den Fuß zu stehen kommen. Ein rechtes Bild davon ist sogleich Monsieur Jabot. Bisher offenbar nur Stutzer eines Landstädtchens, hat er beschlossen, sich in die Welt, die große Gesellschaft zu „lancieren"; er befindet sich auf einem flotten Ball; er sieht nicht, daß man schon an den aufgefaßten Plusärmeln seines Rocks, den hauerartigen hervordrohenden Vatermördern und noch sicherer an der unendlichen Affektation jeder Bewegung auf den ersten Blick den Vetter des Herrn Strumpfhändlers Anton erkennen

muß. Er begeht nun unendliche Bêtisen, er erhitzt sich mit dem Violoncell, das er mit dem Rücken an die Wand gedrückt hat, um die Galopade vorüberzulassen, er stürzt mit seiner Dame und die halbe Galopade zu einem verworrenen Knäuel über ihn, der Strumpfhändler entdeckt und umarmt ihn zwischen Lords und Myladys, er stößt ein Brett voll Tassen dem Aufwärter aus der Hand, indem er einer Mylady sein Kompliment macht, er will einer rauchenden Lampe nachhelfen, die Galopade stößt ihm den Stuhl um, er bleibt an dem Kloben der Lampe hängen, wird von der Galopade von da wieder herabgestoßen, an die Wand gepreßt, und endlich häkelt sich gar sein Frackschoß in einen Knopf des letzten Tänzers ein, so daß er von dem langen Schweife der Paare entrainiert wird, wo man ihn denn in der Entfernung noch als einen kleinen Punkt mit fortgerissen sieht, usw. Allein das Alles ändert nichts in seiner absoluten Selbstzufriedenheit; nach jeder Schlappe steht er wieder da und wirft sich in Positur; refrainartig kehrt dies: après quoi M. Jabot se remet en position wieder, und nachdem er sich noch ein paar Duelle aufgeladen hat, kehrt er in sein Hotel zurück und überblickt in seligem Träumen den Weg, den er bereits in der großen Gesellschaft zurückgelegt hat. Es versteht sich nun, daß die Verirrung dieser Subjekte nicht ruchloser und gefährlicher Art, noch auch eine rohe Versenkung in ein gemeines Laster sein darf. Es sind gutartige Narren, und das Gewicht liegt auf der Seite des Denkens, d. h. der vollkommenen Überzeugung von der Absolutheit ihrer Einsicht, ihres Wollens und ihrer Leistungen. Sie sind Narren, und zwar fertige, ganze Narren, Narren aus einem Stück, jeder eine Welt, eine Monade.

Schon hierin nun ist mehr als Satire. Denn da diese Narren eine Welt für sich sind, so liegt schon darin auch das Andere, daß die ganze Welt selbst ein solcher Narr, ein Narrenhaus sei: dies ist universale, ganze Komik, es ist Humor. Daß eine wirkliche weitere Narrenwelt sich an den ersten Narren anschließt, daß die Andern, an die er mit seiner Torheit anprallt, mit ihrer Weisheit auch nicht Recht haben, daß es auch bei ihnen im Oberhaus nicht richtig ist, das ist die notwendige, schon im ersten Punkte gegebene Folge. Gavarni ist nicht ebenso ganz in der Komik. Er zürnt wohl dem Bösen nicht, auch er denkt, man dürfe nicht verdammen, weil wir Alle in dem allgemeinen Spital ein Stübchen haben, aber da er keine ganzen Persönlichkeiten,

sondern nur Momente hat, da in diesen Momenten der Akzent auf das Sittliche fällt, da in den meisten seiner Bilder irgend Jemand durch Unsittlichkeit des Andern ein wirkliches Übel erleidet, so bleibt überall ein nicht überwundener Rest von Schadenfreude und von sittlichem Schmerze zurück, und dieser wird durch das bedenkliche, nur in weiterem Sinn und Zusammenhang versöhnende Mittel der graziösen Form, welche den Abgrund mit Blumen überkleidet, zweifelhaft verhüllt. Töpffer meint, er gehe in den Fußtapfen Hogarths; so sagt er wenigstens in seinem Essai de physiognomie. Dies wäre immer noch ein großer Unterschied von Gavarni, denn Hogarth zürnt dem Bösen und will durch Darstellung seiner Häßlichkeit und seiner Strafe bessern und belehren; so ist er zwar moralisch, aber auch ganz prosaisch, und Töpffer steht himmelweit über ihm. Gavarni hat keine reine Komik und verletzt daher sittlich; Hogarth übt strenge Moral, aber auf didaktische Weise; Töpffer trägt die moralische Gerechtigkeit ganz in das rein ästhetische Element der vollen Komik über. Es versteht sich aus dem Bisherigen, daß seine Narren, da es mit ihrer Schuld nicht Ernst ist, auch kein ernstes Übel erleiden dürfen. Sie werden schließlich glücklich, und das letzte Blatt im M. Jabot, wo dieser nach wunderbaren Schicksalen die Marquise Mirliflor auf einem Tilbury, das Roß mit Kennerhand lenkend, als seine Braut heimführt, ist ein Bild des allgemeinen Loses, womit für das Hauptsubjekt diese heiteren Fabeln schließen. Man muß lachen, ganz anders als bei Gavarni, recht herzlich, vollauf, daß das Zwerchfell schmerzt. Und das will etwas heißen in unserer Zeit. Nebenpersonen gehen zwar oft tragisch zugrunde, aber dies erscheint so sehr als organische Folge ihrer eigenen Tätigkeit und Passion, daß man sie glücklich preist, weil sie in ihrem Beruf mit Größe fallen. Der Maire im D. Festus als Chef der Bürgergarde exerziert sich zu Tode, drei Astronomen ebenda disputieren sich zu Tode, M. Fadet in M. Crépin, ein Freund enger Krawatten, schnürt sich mit einer solchen zu Tode, und nur der arme Bonichon in demselben Hefte geht elendiglich durch fremde Schuld zugrunde. Von der Reinheit dieser Komik macht nur die Histoire d'Albert eine Ausnahme. Es herrscht hier eine bittere, ganz tendenziöse Ironie auf falsche Erziehung, moderne Muttersöhnchen, Poesie der Romantiker, Demagogie, und es ist der schneidendste Sarkasmus, wenn Albert am Ende glücklich wird.

Durch die Gutmütigkeit der Komik und vollendeten Narrheit, welche mit dieser einzigen Ausnahme bei Töpffer herrscht, fühlt man sich nun ganz im Sinne deutschen Charakters angesprochen. Dazu wirkt denn die technische Behandlung mit; denn diese völlig närrische Art der Zeichnung, dieses geistreiche Sudeln, was Töpffer selbst seine Eselei (ânerie) nennt, verbirgt zwar in seiner Nachlässigkeit eine Virtuosität, die wir weiterhin noch bestimmter darzustellen und anzuerkennen haben, wäre aber mit dem Sinne der Franzosen für Eleganz, Bravour der Ausführung, Bestimmtheit und Abgeschlossenheit nicht wohl vereinbar. Zopf und Dreimaster, kurzes Beinkleid treten reichlich auf, man trug sie in der Schweiz länger als anderswo; auch dies gibt den Philistern und Basen, wie sie Töpffer einzuführen liebt, einen mehr deutschen als französischen Typus. Die Liebe für die Tierwelt, die er an den Tag legt, darf als deutscher Zug betrachtet werden. Ein Hund teilt in mehreren Stücken treu die Schicksale seines Herrn, der ihn um keinen Preis im Stiche läßt, wodurch zum Teil wesentliche Motive für die Fabel gewonnen werden. Dagegen erkennt man auch unmittelbar, sobald man die Figuren näher ansieht, daß hier mit deutscher Weise französische Art und Bildung sich verbunden hat. Die zerknitterten, in krauses Runzelwerk gefältelten Züge, die von der Charlatanerie unendlichen Geschwätzes wie verbrauchten Lippen, diese zerarbeiteten Köpfe erinnern sogleich an die verwitterten Erscheinungen, welche Frankreich seinen Karikaturzeichnern liefert. Solche ganz abgekniffene, ausgehöhlte, ausgewaschene, zerfressene, in hohler Form ganz aufgegangene Subjekte, wie z. B. Herr Fadet und Craniose im M. Crépin, sind nur in Frankreich möglich. Die Haltung, Bewegung, selbst bei Ungeschicklichkeit degagiert, theatralisch, dezidiert, ist ebenfalls französisch und so noch mehr die durchgängige grenzenlose Leidenschaftlichkeit dieser Narren, welche die Hetzjagd bedingt, die alsbald angeht, wo sie in Handlung treten, und worin sie unermüdlich, in einem unglaublichen Überfluß der Tätigkeit, keuchend, schwitzend und daher zu äußerst häufigem Wechsel des Weißzeugs genötigt, tobend, rennend, wie ein Kreisel wirbelnd, z. B. als Redner in der Begeisterung des Pathos sich über die Brüstung der Rednerbühne stürzend, durchaus desperat und augenblicklich zum Selbstmord entschlossen, den sie jedoch glücklicherweise nicht vollziehen, ihren dornenvollen und doch zum Glücke führenden Pfad durchrennen.

Da nun ganze Individuen hier vor uns treten, die sich durch ihre Tollheit ihr Schicksal bereiten, und noch mehr, da diese Individuen so leidenschaftlich sind, so haben diese Darstellungen einen dramatischen Charakter. Ein kleiner Aristophanes rollt den Vorhang vor uns auf, und an diesen Namen sehen wir uns auch fernerhin aus andern Gründen, welche zur Sprache kommen werden, vielfach erinnert. Auch Gavarni erschien uns in gewissem Sinne dramatisch, aber nur als Zeichner einzelner, scharf zugespitzter Momente. Töpffer aber gibt in einer Szenenreihe, worin sich das Schicksal einer und derselben Person abspinnt, immer ein ganzes Lustspiel; er ist dramatisch im Sinne voller Entwicklung eines Charakters durch spannende Situationen.

Zunächst jedoch verfährt er episch, er ist ein Erzähler durch Bilder und dies noch mehr als Gavarni, denn dieser läßt seine Personen meistens selbst sprechen, Töpffer dagegen gibt in seinem eigenen Namen jedem seiner Bildchen den Text bei, und zwar einen äußerst geistreichen und witzigen. Auch darum erscheint er noch mehr episch als Gavarni, weil die Zufälle, die Hindernisse und Förderniße der Körperwelt bei ihm eine ungleich breitere Rolle spielen als bei diesem, ja geradezu ein wesentlicher Teil der Komik bei ihm darin besteht, daß aus den kleinsten Ursachen des äußeren Zufalls unberechenbare Folgen, entscheidende Katastrophen hervorgehen. Ferner verfolgt er die Hauptfabel mit der Behaglichkeit des Epikers in ihre Episoden und schenkt uns nichts: sind die Astronomen im Dr. Festus aus dem Wasser gerettet, so müssen wir auch noch erfahren, was aus ihren Perücken geworden, und das gibt noch eine lange, höchst interessante Geschichte. Mad. Crépin legt ein Pechpflaster auf und verliert es; dann wandert es weiter durch verschiedene Hände, bis es seinen Kreislauf auf der Haut des früheren Erziehers ihrer Kinder, nunmehrigen Zolljägers Bonichon beschließt. So erschöpft er aber auch die Hauptmotive mit epischer Ausführlichkeit. Wie er sie aufgehaspelt, haspelt er sie auch bis auf den letzten Faden ab. Endlich ist die ganze Methode Töpffers durchaus im engsten Sinne als sukzessiv zu bezeichnen, man hat völlig den Eindruck des Fortmachens, Fortgehens, der gedehnten Folge wie bei einer Erzählung, welche aber ebendeswegen, um nicht zu ermüden, von Strecke zu Strecke Ruhepunkte ansetzt, von denen wir ein Beispiel mit der Bezeichnung des Refrain-

artigen bereits angeführt haben. Wir werden weitere höchst ergötzliche Beispiele davon finden; vorläufig führen wir noch aus der histoire d'Albert an, wie jede neue Phase dieses mißratenen Sohns mit einem Tritte vor den Hintern schließt, den ihm sein Vater erteilt, wobei man nur den Fuß des einen und die posteriora des andern sieht; ebenso die wiederkehrenden Momente, wo Herr Jabot sich wieder in Positur setzt, Herr Vieux Bois das Hemd wechselt u. dgl. Das Sukzessive aber behandelt Töpffer in seiner phantastischen Weise gern so, daß er dieselbe Handlung auf mehreren, durch Striche getrennten Feldern in mehreren unmittelbar aufeinander folgenden Momenten darstellt. Albert wird unter Anderem Reisender zuerst für einen Weinhändler, dann für einen Buchhändler, welcher letztere eine Metaphysique pittoresque herausgibt. Man sieht ihn bei einer Familie eintreten, die er mit seiner Zudringlichkeit mißhandelt (assassine). Nun trennt Töpffer das weitere Blatt durch Striche in elf schmale Streifen; auf dem ersten sieht man Herrn Albert noch in ganzer Figur, ein Kompliment machend: il assassine au rez de chaussée; auf dem zweiten nur noch halbe Figur: à l'entresol; auf dem dritten nur noch Hinterteil und Beine, immer in tiefer Verbeugung: au premier — und so fort mit Grazie in infinitum, bis man am Ende nur noch einen verschwindenden Punkt sieht. M. Pencil zeichnet die schöne Natur. Wie er fertig ist, betrachtet er sein Werk mit der höchsten Zufriedenheit. Wieder ein Bild: er sieht es von der andern Seite an und il est content aussi. Er sieht es über die Schulter an, und er ist ebenso zufrieden, er kehrt es gar um, sieht die leere Rückseite an und remarque avec plaisir, qu'il est encore content. Töpffer versteht seine Sache gut genug, um im Texte ebenso jedesmal die Worte zu wiederholen. So wird auch der wütend eifersüchtige Jolibois im M. Pencil immer mit dem Zusatz in Paranthese: car hélas la passion aveugle eingeführt. Dieses Rückkehren auf denselben Punkt wirkt gewöhnlich ebenso glücklich wie der gute Einfall Kotzebues, die drei Frauen in den deutschen Kleinstädtern, die am Ende eines Aktes an der Türe Komplimente machen, am Anfang eines neuen beim Aufzuge des Vorhangs noch dastehen und knixen zu lassen. Narren sind gründlich, sie erschöpfen ihre Handlungen und Gewohnheiten. Im Epischen dieses Verfahrens ist nun freilich dieses wiederholte Einführen desselben Sub-

jekts in mehreren unmittelbar aufeinander folgenden Momenten derselben Handlung wieder dramatisch zu nennen; es ist ganz, als sähen wir den geistreichsten komischen Schauspieler vor uns, der das Motiv der einzelnen Situationen durch alle seine Folgen und Wendungen mit der behaglichsten Gründlichkeit durchführt.

Nun müssen wir noch das wahnsinnige Spiel des Zufalls die phantastische Aufhebung der Naturgesetze hervorheben, welche beginnt, sowie das Hauptsubjekt von der ersten Exposition in die Verflechtung seines Schicksals, in die Verwicklung eintritt. Das sausende Rad einer verrückten Welt packt es am kleinen Finger, am Rockzipfel, und reißt es unerbittlich im Schwunge mit fort. Das Unmögliche wird behandelt, als verstehe es sich von selbst. In mehreren dieser Hefte geht fast die ganze Geschichte in der Luft vor sich, in deren Höhen ein schalkhafter Zephyr mehrere Personen hinaufbläst. Die Personen sind ordentlich auch dem Leibe nach unzerstörbar; hundertmal müßten sie zu Staub zermalmt, zu Brei zerquetscht sein, sich zu Tode geschnauft, in Schweiß aufgelöst haben, wären sie nicht komische Götter, unsterbliche Wesen auf dem Olympe der Narrheit. Es gibt keine Schwere mehr; doch es gibt noch eine, man schwitzt und keucht unter ihrer Last, aber ein tüchtiger Ruck, und das Unmögliche ist geleistet. Es gibt kein Bedürfnis mehr; doch es gibt noch eines, es kommt nur darauf an, durch große Anstrengung es zu überwinden: einige Ausdauer, und man kann Tage, Wochen lang hungern, dürsten, in hohlen Baumstämmen stecken, in Riesenteleskopen durch die Luft schiffen, in einem verschlossenen Koffer, durch dessen Löcher man die beiden Arme frei bekommen, große Märsche machen. Töpffer ist nicht auf die Weise phantastisch wie Aristophanes, Callot und mehrere neuere groteske Zeichner; er komponiert keine absolut unmöglichen Gestalten, Froschmenschen, Vogelmenschen usw. Dies litte schon die moderne Sphäre seiner Stoffe nicht. Aber einige ganz konsequent scheinende Motive werden eingeschmuggelt und so ein Übergang gewonnen, der das Unmögliche möglich macht, und wenn man nur den ersten Zoll über die Linie zugegeben, so entstehen unmerklich Meilen daraus, die Gesetze der Schwere, des Bedürfnisses, der Grenze menschlicher Kraft und menschlicher Täuschung schwinden, und wir sind, ehe wir umsehen, in eine eigene Welt, eine Wolkenkuckucksburg hineingezaubert, wo wir ebensosehr in jedem Augenblick an das Aller-

gewöhnlichste, an alle Unentbehrlichkeiten des Lebens erinnert, als auch über sie hinweggeschnellt werden. Dadurch nun vollendet sich die Freiheit und Reinheit der Komik, die eigene, ganze und absolute Welt des Humors. Auch darum verschwindet das Bittere und Boshafte der Satire, weil wir so ganz in diese zweite, freie Welt der möglich gewordenen Unmöglichkeiten uns hineingetäuscht finden. Auch diese wesentliche Seite in Töpffers Komik möchte ich deutsch nennen. Nur geraten sonst die Deutschen lieber in das absolut Phantastische, wo auch der letzte Schein einer Motivierung und eines Naturgesetzes verhöhnt wird. Es ist bekannt, wie diese Neigung schon in unseren alten Malern hervorbricht. Die Schonung der Wahrscheinlichkeit im Unwahrscheinlichen, der Pragmatismus im Unmöglichen, der in diesen Skizzen herrscht und sie doppelt komisch macht, bezeichnet wieder den Franzosen im Deutschen. Und Töpffer sprudelt von Erfindung. Das wächst aus einander heraus mit der ganzen Üppigkeit der fruchtbarsten Phantasie. Er steht darin, daß er diese zweite Welt, die sich mit der Absolutheit einer eigenen selbständigen Gesetzgebung der Komik frei in den Lüften um ihre Achse dreht, so kühn zu erfinden weiß, ungleich schöpferischer da als Gavarni. Dieser ist Porträteur, wohlverstanden: nicht Kopist des Wirklichen, sondern Porträteur mit der Schöpferkraft, die auch der Bildnismaler als wahrer Künstler braucht, und er ist es nur in dieser Vergleichung, denn was er dem festen und in seinen Naturschranken belassenen Leben abgelauscht und mit der Messerschneide seiner charakteristischen Züge hinstellt, das komponiert er auch mit sicherer Hand zu wohl und künstlerisch verbundenen Gruppen. Wenn nun Gavarni auf seinem Felde besonders Meister der Physiognomik ist, so muß man ihm dies um so höher anrechnen, da seine Hauptstärke die zierliche Grazie, der gerade Gegensatz markierter Physiognomik ist. Insofern hat es freilich Töpffer leichter: Schönheit, Grazie menschlicher Form liegt ihm, der überall chargiert, ganz ferne; er hat in dieser Beziehung nur e i n e Heimat, er hat keine Gegensätze zu vereinigen. Dafür ist er aber in der Charakteristik der belauschten Züge und ihrer Darstellung durch Schärfe der Physiognomik in seiner Weise nicht nur so stark, sondern vielleicht noch stärker, reicher als Gavarni. Aus seiner närrischen Wolkenburg sieht er mit Falkenaugen in die wirkliche Welt; wie von dieser eine groteske Fata Morgana in den Lüften schwebt, so spiegelt

die tolle Scheinwelt wieder mitten in der Verkehrung und Verkrümmung aller Linien mit der mikroskopischen Schärfe der camera obscura die wahre und wirkliche. Im M. Jabot z. B. müssen wir uns freilich gar tolle Motivierungen gefallen lassen; da läßt Töpffer, um einige komische Verwechslungen einzuleiten, durch die am Bettpfosten angebundenen Hunde, welche mit wütendem Gebell nach dem Orte hinstreben, wo sie die Marquise niesen hören, die Bettlade des Herrn Jabot in das Schlafzimmer der Dame hineinzerren. Dies ist ein Beispiel von jenen möglichen Unmöglichkeiten. In demselben Hefte ist aber der ganze Charakter eines solchen Subjekts, wie Herr Jabot, mit einer unvergleichlich wahren Charakteristik und dem schärfsten Auge für das Wirkliche in seine einzelnen Züge verfolgt. Herr Jabot sucht nicht nur als Tänzer, sondern namentlich auch in geistreicher Konversation sich auszuzeichnen. Da muß man ihn sehen in folgenden Szenen: M. Jabot énonce quelques opinions sur les affaires de Belgique. — M. Jabot croit devoir causer chasse avec M. du Bocage le fils ainé; ebenso nachher mit Mylord Felou über Schnepfen usw. Beglückend wahr aber ist namentlich der Zug, wie Herr Jabot im Hause der Madame du Bocage, um sich einigermaßen bemerklich zu machen, die kindlichen Spiele des jüngsten du Bocage, der auf einem Wiegenpferde reitet, mit herablassendem Wohlwollen betrachten zu müssen glaubt. Wie wahr! Wer hat das nicht erlebt, wie man sich, wenn man in einer Gesellschaft unbemerkt bleibt, in liebenswürdiger Herablassung mit den Kindern beschäftigt! Um von der Physiognomik, womit Töpffer die dem Leben so glücklich abgelauschten Züge darstellt, statt unzähliger Beispiele nur e i n e s zu geben, will ich auf eine Szene im M. Crépin aufmerksam machen. Dieser gute, nicht unverständige Mann möchte gern seine elf Kinder, lauter Knaben, vernünftig erziehen, steht aber unter dem Pantoffel eines dummen, nervösen, auf das Neue und Geistreiche passionierten Weibes, das jeder Landstreicher für den Wind einer marktschreierischen Erziehungsmethode zu gewinnen weiß. Nach verschiedenen andern pädagogischen Charlatanen muß er auch einen Phrenologen als Hofmeister ins Haus nehmen. Seine Frau läßt sich von ihm den Schädel betasten. Herr Craniose stößt plötzlich einen Schrei aus, als hätte er Gräuliches entdeckt, erklärt aber trotz allen rührenden Bitten des Ehepaars, das Geheimnis in sich begraben zu wollen. Man sehe

sein Gesicht (S. 56)! Ein Grab, ein Sarg des Mysteriums! Dazu die ganze geheimnisvoll zusammengefaßte Haltung und Stellung! Und das mit ein paar nachlässigen Strichen! Töpffer hat es freilich auch mit seiner Manier, weil er nur andeutet, nicht auszeichnet, leichter als Gavarni, der die Zeichnung und Modellierung in voller Wirkung der graphischen Mittel durchführt; aber ebensosehr hat er es darum auch schwerer, denn der hingeworfene Punkt, der nachlässige Strich, wo es, wie man sagt, auf einen Bauernschuh nicht ankommt, soll doch ganz im Dienste der Absicht, der Bezeichnung stehen -- Kindermanier und doch zum Zwecke ganz beherrscht: und wie ist dies geleistet! wirklich ein Rätsel!

Ich habe über diese Technik zum Schlusse noch Einiges zu sagen. Vorher aber bin ich es unserem geistreichen Komiker schuldig, wenigstens von e i n e m seiner Hefte eine kurze Skizze zu geben, wodurch man sich insbesondere von der Art, wie bei ihm ein Motiv aus dem andern herauswächst, wie er dazwischen refrainartige Punkte setzt und wie er allgemeinere Stoffe in die Geschichte seiner komischen Individuen spielend einflicht, ein näheres Bild machen kann. Die Wahl tut mir wahrlich weh. Ich greife hinein und nehme den M. Pencil.

Herr Pencil, qui est artiste, eine Mütze mit ungeheurem Schild auf dem wohlweisen, gutmütigen, durchaus selbstgefälligen Haupte, zeichnet, wie wir schon sahen, die schöne Natur. Ein kleiner Zephyr amüsiert sich nun, ihm die Mütze zu entführen. Während er ihr nachrennt, entführt ihm derselbe Zephyr auch die Zeichnung, und ein Bourgeois, der zufällig des Weges kam, macht Jagd auf diese. Inzwischen sieht man einen Dokteur in Schlafrock und Schlafmütze, der einen ungewöhnlichen Wind bemerkt hat, aufmerksam sein Wetterglas beobachten. Auf einem weitern Bilde werden zunächst zwei neue Personen eingeführt: M. und Madame Jolibois, ein spießbürgerliches Ehepaar, das bei dem günstigen Winde eine Wasserspazierfahrt macht und höchst behaglich im Kahne sitzt. Gleich darauf sieht man wieder den ersten bourgeois: der Zephyr bläst ihm den Schirm auf, bläst dann ganz von unten, und da er seinen Schirm nicht lassen will, wird er mit diesem hoch in die Luft getrieben, sein Hund ebenfalls. Da tritt der Docteur wieder auf, der nun gar einen unterirdischen Wind verspürt und mit einem von Untersuchung und Ent-

deckungen schwangeren Gesicht eine Tür öffnet, die zu einem Orte führt, wo freilich zu vermuten ist, daß der Wind nicht ohne Mischung mit sehr unreinen Bestandteilen zum Geruchsorgane gelangen werde. Jetzt kehren wir zu Herrn Jolibois zurück. Er will seiner Ehehälfte eben aus dem Nachen helfen, aber in diesem Momente bläst sie der Wind, ihr Kleid zum Luftballon ausspannend, in die Luft, wo sie den ebendaselbst schwebenden Bourgeois vorfindet. Der Docteur erscheint abermals beschäftigt, zum Behuf eines großen Memoires, das er vorbereitet, den wunderbaren Wind in Flaschen zu fassen. Um jedoch den Schicksalsplan einzuleiten, der auch Herrn Pencil in die Luftfahrt verwickeln soll, sieht man diesen, nachdem er ein neues Blatt gezeichnet, sich im Gebüsch verstecken und auf den Liebhaber des wahrhaft Schönen lauern, der ihm ohne Zweifel das erste Blatt entführt hat und wohl auch das zweite stehlen wird. Der Docteur schreibt emsig an seinem Memoire. Herr Jolibois hat sich indessen bis aufs Hemd entkleidet, um die Verzweiflung über sein treuloses Weib mit seinem Leben in den Wellen zu ersäufen; der Wind ergreift auch ihn, indem er sein Hemd aufbläst, treibt ihn dem schwebenden Paare zu, wo er den Frackzipfel des Bourgeois erfaßt, den er in blinder Eifersucht als Verführer seines Weibes ansieht, und schon baumeln drei, mit dem Hunde vier Wesen in der Luft; der Zephyr bläst stärker und dreht sie zu einem unterscheidungslos wirbelnden schwarzen Klumpen zusammen. Jetzt kündigt dem Docteur seine Magd an, daß sie im Garten etwas wie einen Mond am Himmel entdeckt hat. Mit ihrer Hilfe beobachtet er den Körper durch ein ungeheures Teleskop, ist alsbald überzeugt, daß es ein neuer Planet ist und tauft ihn Psyche. Während er vom Überschwall der Hypothesen durch alle Formen der maßlosesten Aufregung getrieben wird, stürzt Herr Jolibois aus den Lüften herab neben des Docteurs Köchin in den Salat. Der Grund des Sturzes ist, daß sich sein Hemd zusammengedreht und so das weitere Schweben unmöglich gemacht hat. So motiviert Töpffer; als verstände sich das Auffliegen von selbst, stellt er sich, als habe er nur das Fallen zu erklären. Der Docteur stürzt herbei: ein Bewohner der Psyche! Der scheintote Jolibois wird vorläufig in ein Vogelhaus gebracht. Inzwischen fällt auch der Bourgeois, weil er im Wirbel die Madame Jolibois fahren ließ, herab, und zwar so, daß er sich mit dem Kopfe voran in einen Heuhaufen spickt, aus welchem die

Beine wie ein paar Froschschenkel herausragen. Dann stürzt der Hund herunter, und zwar auf einen Telegraphen (die alte Form aus beweglichen Holzbalken), an dem er sich anklammert. Der Docteur redigiert, und zwar zuerst sein für die académie royale bestimmtes Memoire über den unterirdischen Wind, um dann desto ungestörter sich mit seinem Psychioten beschäftigen zu können. Hierauf geht er an dieses Geschäft und setzt ihm das Messer an die Brust, um ihn zu anatomieren. Jolibois kommt zu sich und stößt in furchtbarem Schrecken den Docteur aus dem Käfig, das die Köchin fest verschließt. Dieser redigiert: .... léthargiques .... impétueux aussi usw. Herr Jolibois zweifelt nicht, daß es sein treuloses Weib und ihr Verführer seien, die ihn hier einsperren ließen. Er tobt im Käfig. Der Docteur redigiert: grands jureurs ... climat brûlant. Jolibois wirft vor Wut die Beine in die Höhe. Der Dokteur, rasend vor Leidenschaft, seine Entdeckungen mit der fliegenden Feder einzuholen, redigiert: ... marchent indifféremment sur les pieds ou sur la tête. Jolibois wütet en façon natatoire; Docteur: ... ils sautent comme des carpes. Jolibois wütet en tourbillonnant; Docteur: ... ils tourbillonnent comme des Démons. Währenddessen sucht der Zephyr die neue Zeichnung des Herrn Pencil auf, und da er also anderweitig beschäftigt ist, beginnt Madame Jolibois, zwar vermöge des glockenartig aufgeblähten Rocks nur langsam, herabzuschweben. Der wütende Gemahl sieht sie von weitem, bricht aus seinem Käfig, und nun sieht man eine wahrhaft ergreifende Szene: das unglückliche, flehende Weib schwebt wie eine Schwalbe vor dem Regen nahe über dem Boden hin, vergeblich ist ihr Flehen, der rasende Gemahl durchbleut sie erbarmungslos mit einem Knüttel; der Docteur sieht zuerst, wie er die am Boden Angelangte weiter mißhandelt, neugierig zu, um genau zu untersuchen, welche Wirkung der Anblick einer Dame unseres Planeten auf einen Psychioten mache, redigiert dann eifrig weiter, wird aber darauf selbst das Objekt von Jolibois Wut: eine reiche Prügelsuppe, die ihn aber keineswegs belehrt, daß er es mit einem Wesen aus unserer Körperwelt zu tun hat und aus der ihn nur die Kraft seiner Köchin, einer derben Bauerntrampel, errettet, welche längst das ironische Gegenspiel seiner Hypothesenwut dargestellt hat und nun den tobenden Jolibois in eine Kammer einsperrt. Die unglückliche Frau hat sich inzwischen in denselben Heuhaufen ver-

borgen, worin der Bourgeois steckt, und ihre Beine ragen an der Seite der seinigen aus diesem Versteck heraus. — Wir kehren nun zu Herrn Pencil zurück. Der Zephyr entführt ihm die zweite Zeichnung, und indem er sie haschen will, wird auch er, eine leichte Last, von dem schelmischen Wind in graziösen Schwingungen seiner biegsamen, spindeldünnen Glieder hoch in die Lüfte getrieben; dann steht der Zephyr ab, und er stürzt häuptlings in denselben Heuhaufen, aus welchem nun drei paar Beine hervorbaumeln. Jolibois, der aus dem Fenster seiner Kammer einen zweiten Verführer zu sehen glaubt, fällt in Ohnmacht und wird nun vom Docteur in seinem Naturalienkabinett aufbewahrt, wo wir ihn zwischen getrockneten Krokodilen und Fischen mit dem Schrei des Entsetzens, geknebelt, an einem Kloben hängend erwachen sehen. Unterdessen war der vom Docteur in Flaschen gefaßte, sonderbare Wind an die académie royale eingesandt, wo man Vorträge darüber hält und die leicht zu erratenden Gase bei Eröffnung der Flaschen furchtbare Wirkungen auf die Nerven der mit der Untersuchung beauftragten Gelehrten ausüben.

Der Hund des Bourgeois ist, wie wir wissen, auf einen Telegraphen gefallen. Wir sehen darauf eine große Telegraphenreihe, welche die Bewegungen des ersten, die der kletternde Hund veranlaßt, regelrecht nachahmen. Alsbald zeigen sich die Folgen. Scharen von Kurieren stürzen aus dem Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten, die Journale werden palpitants d'intérêt und im Kaffeehaus von Lesern verschlungen. Man befürchtet einen schweren Bruch zwischen den fünf Großmächten, die Staatspapiere sinken, der Preis des Zuckers schlägt um, der Kaffee zieht nicht mehr, die Fabriken werden geschlossen, die Arbeiter rotten sich zusammen, der Minister kündigt der Kammer an, daß 300 000 Mann die Grenze bedrohen; Nationalgarden werden eingeübt (Figuren wie Falstaffs Rekruten), Züge von Remontepferden sieht man, Schwanz an Schwanz mit Strohbüscheln gebunden, sich die Bergstraßen hinanwinden, Redner bearbeiten das Volk, und ihre Reden werden mit beißender Satire im Text gegeben, bis endlich die Nationalgarde durch das Mittel der Überzeugung, das Bajonett, die Aufläufe zerstreut.

Der Docteur hat sein zweites Memoire fertig und gibt es, samt seinem Gegenstande, dem in einem Koffer wohlverwahrten Psychioten, an die académie royale auf die Post. Ein Dieb stiehlt den Koffer;

während er ihn auf dem Rücken zum Walde trägt, niest es drinnen; er wirft ihn mit Entsetzen ab, und wir verlassen ihn im Walde liegend, von Ratten benagt, um erst nach dem Schicksale der drei im Heuhaufen festgerannten Personen uns wieder zu erkundigen. Hier kommt Soldatenunfug, Schinderei des Bürgers und Bauern als neuer Stoff ans Brett, und zwar durch das einfache Motiv, daß natürlich infolge obiger Telegraphenbotschaften auch die Linie auf Kriegsfuß gesetzt wird und so für das 20. leichte Reiterregiment (Töpffer individualisiert als echter Komiker Alles, und wenn z. B. jemand Zähne zerbricht, so sagt er: einen Schneidezahn und einen Stockzahn) große Heueinkäufe gemacht werden, worunter denn gemeldeter Heuhaufen sich befindet. Die drei werden mit dem Heu in den Regimentsstall geschleppt, an der Raufe aufgesteckt, wehren sich mit Händen und Füßen gegen die zupfenden Pferde, binden drei derselben los und wagen die Flucht auf ihnen. Le Vingtième léger stürzt fort, die Diebe zu suchen, zertritt das Getreide, nimmt Bauern die Karren weg und quält die Zugtiere, reißt Schleusen auf, zündet Wälder an und säuft dem Maire den Wein weg. Töpffer gibt hier an Charakteristik des Soldatenwesens einem Cham in seiner Weise wenig nach. Die drei Flüchtlinge haben inzwischen einen Wald erreicht, lassen die Pferde auf der Heerstraße stehen und verbergen sich im Dickicht. Ein junger Landmann, Luçon, findet die Tiere, führt sie fort, wird von den Soldaten gepackt, vors Kriegsgericht gestellt, zum Tod verurteilt, aber die betrunkenen Soldaten erschießen und begraben statt seiner ihren Hauptmann.

Im Walde haben Pencil, Madame Jolibois und der Bourgeois das Unglück, sich auf einen Ameisenhaufen zu setzen; die Folgen davon werden so ergötzlich dargestellt, als man es von einem Töpffer erwarten darf. Dieser Unfall nötigt sie, einen andern Sitz zu suchen, und so finden und benützen sie den Koffer, worin Jolibois sich befindet. Die Ratten haben inzwischen so große Löcher hineingenagt, daß er die Arme herausbringt, und so packt er wütend sein Weib am Rock. Der Bourgeois und Pencil zerren, die Gepackte loszureißen, vom Zerren bricht ein Fetzen aus dem Kleid, dadurch überkugelt sich der Bourgeois, rollt einen Abhang hinab und verliert die zwei andern, die nun allein, Madame in wunderbar ausgefranstem Gewande, ihre Flucht fortsetzen.

Es folgt nun das Drolligste im Ganzen. Jolibois hat, wie gesagt, in seinem Koffer die Arme frei bekommen, und so kriecht er weiter, ein Ungetüm von Koffermensch oder Menschenkoffer. Zwei runde Luftlöcher, die sich an der vorderen Seite des Koffers befinden, weiß Töpffer so zu benützen, daß sie durch verschiedenen Fall des Schattens, oder weil man wirklich auf die Augen Jolibois hindurchsieht, ein paar Augen in jeder Drehung, Richtung, mit dem verschiedensten Ausdrucke, sentimental verzweifelt, kontemplativ usw. vorstellen. Luçon, der in den Kleidern des erschossenen Hauptmanns entflohen und in denselben Wald gelangt ist, stürzt entsetzt vor dem Ungeheuer davon, und dieses sehen wir jetzt in den wunderbarsten Stellungen Monologe halten, sich in Wut aufschnellen, an Baumästen sich mit einem Arm aufhängen, auf einen Ellbogen gestützt vorwurfsvoll zum Himmel blicken usw. Ehe wir sein weiteres Schicksal erfahren, naht die Rache dem Vingtième léger. Die Soldaten suchen ihren Hauptmann, stoßen auf Luçon, zweifeln, da ihnen die Uniform Alles ist, keinen Augenblick an der Identität; Luçon kommandiert sie, läßt sie am steilen Abhang eines Sees halt machen, ruft dann: „Marsch im Sturmschritt!“, und die blinden Maschinen stürzen alle ins Wasser, wo sie ersaufen.

Der Bourgeois hat sich auf das Deck eines Eilwagens gesetzt; dieser fährt an dem Telegraphen vorüber, auf welchem noch immer der arme Hund baumelt. Der Hund erkennt seinen Herrn, kriecht nach ihm hin auf dem Balken, der sich dadurch senkt; der Bourgeois ergreift den Hund, in diesem Augenblicke fährt der Wagen unter ihm weg, und so bleibt er mit dem Tiere am Telegraphen hängen. Neue ungeheure Bewegung der Telegraphenlinie; die Kuriere kreuzen sich abermals, unermeßliche Tätigkeit im Kriegsministerium (die meisten Schreiber schlafen); die Zeitungen werden fast zerrissen, das Volk singt die Marseillaise, den Henri Quatre, die Parteien prügeln sich, im Theater verlangt man das Polenlied, und die empörte Menge stürzt, da es Widerspruch gibt, auf die Bretter. In Töpffers Weise werden diese Szenen durch einige Blicke nach Jolibois unterbrochen, auf den eine Dorfgemeinde, als auf ein Ungeheuer, Jagd macht, der Koffermensch hängt wie eine Riesenraupe an einem Baum, läßt sich herab, setzt sich in Marsch, und entsetzt fliehen die Bauern. Dann neues Telegraphenspiel: der Minister sieht selbst mit dem Fernrohre

vom Gifel eines Berges hinaus und liest, daß die Cholera gegen die Hauptstadt im Anzuge ist. Die Staatspapiere sinken, die Volksredner schäumen, die Familien räuchern sich, die Apotheker reiben sich die Hände, die Totengräber trinken auf Borg.

Inzwischen rät dem Docteur, der von seinem Psychioten keine Nachricht erhält und darüber in große Traurigkeit versinkt, seine Köchin, er solle sich auf den Weg machen, ihn selbst zu suchen. Dies geschieht zu Pferde, und richtig stößt er auf den wandelnden Koffer, der aber einen Prügel ergreift und ihn mit wütenden Hieben von sich abhält. Doch der derben Köchin kann er nicht widerstehen, obwohl er ihr grimmig in die Haare fährt; sie wirft ihn auf den Rücken, wie man die Schildkröten wehrlos macht, er wird hinten aufs Pferd gepackt, und man zieht mit dem Schatze nach Hause.

Allein an einer Quarantäne — denn die Cholera ist ja im Anzug — muß haltgemacht werden, und an diesem Orte soll nun die Lösung der ganzen Tragödie erfolgen. Eben hier kommt nämlich auch Herr Pencil als treuer Beschützer mit seiner Leidensgenossin an. Der Inspektor legt ihnen auf, de purger. Herr Pencil antwortet, qu'il s'est purgé en route; et Mad. Jolibois, qu'elle ne se purge jamais. Ce qui fait rire l'officier sanitaire, homme de beaucoup d'esprit. Nun räuchert man die Kiste des Docteur, sie springt von der Hitze auf, Jolibois bäumt sich hervor, ein Bild des Grausens. Wilde Flucht der Wärter und Wärterinnen; die Köchin packt und bändigt ihren Psychioten wieder, Madame Jolibois erkennt verzweifelnd ihren Gemahl, beschwört ihren Beschützer Pencil, sie mit ihm wieder zu vereinigen, dieser hält mit der ganzen süßen Beredsamkeit, die ihm zu Gebot steht, eine Rede an den eingesperrten, aus einem Fenster fletschenden Gatten, worin er ihm Alles erklärt, die Reinheit und Unschuld des treuen Weibes beteuert, bis er den Wütenden überzeugt und die lang Getrennten, zu heißem Kuß die Lippen schnauzenartig vorreckend, sich in die Arme stürzen. Nur die kleine Entschädigung gönnt sich Pencil, daß er des Docteurs Köchin umarmt, und der Docteur, enttäuscht aber nicht unglücklich, umarmt, da er dazu sonst Niemand hat, sich selbst. Ein anderer Eilwagen befreit den Bourgeois samt seinem Mops, und die drei letzten Felder zeigen die weiten Lande mit einer unübersehlichen Reihe ganz beruhigter Telegraphen: Fliegenschnautz und Mückennas, und Alles ist zerstoben!

Und nun noch ein Wort insbesondere von Töpffers Technik. Es sind Federzüge, ohne Zwischenkunft des Lithographen durch Autographie auf den Stein übergetragen, scheinbar eilig hingeworfen, so daß fast nirgends die Linien sich zusammenschließen, was aber besonders in den Köpfen mit Absicht so benützt ist, daß z. B. durch die Weglassung der Verbindungslinie vom Mund zur Nase und zum Kinn die Sprachorgane der Madame Crépin ganz den Schnabelfutteralen einer Gans oder Ente gleichen. Der Zug der Feder ist außerordentlich fließend, rund und leicht geschwungen, eine Kunst in der Unkunst, ein dessiner sans savoir dessiner, wie es Töpffer selbst nennt, über das man immer aufs Neue erstaunt. Was nun also hiebei besonders rätselhaft erscheint, ist die Absicht im Zufall. Solche Figuren und Köpfe läßt man sonst spielend entstehen und sieht zwar etwa, nachdem sie sich planlos von selbst gemacht, daß sie wirklich Ausdruck haben, aber nun wie weiter? Ist es möglich, sie wieder, und jetzt mit Absicht, so zu machen, festzuhalten, als wiederkehrende Form durch ein Ganzes durchzuführen? Das eben vermag Töpffer, und nicht nur dies, die ganzen Fabeln baut seine vom kleinsten Anstoß zum keckſten Schaffen aufgemunterte Phantasie auf einen ursprünglich rein zufälligen Fund. In seinem schon angeführten Essai de physiognomonie erzählt er, wie er zur Geschichte des Herrn Crépin gekommen. Er warf ganz zufällig einen Kopf hin. Ei, sagte er zu sich, indem er ihn betrachtete: „das ist nun ein Mann für sich, aus e i n e m Guß und Stück, nicht eben erfreulich anzusehen, gutmütig, von gesundem Verstand, aber zu unsicher in seinen Einsichten, um fest und entschlossen zu sein, daher nicht gewohnt, seinen Willen durchzusetzen, und grämlich über diese Unfähigkeit, kurz: offenbar ein Familienvater, den sein Weib in der Erziehung seiner elf Kinder kreuzt. Damit ist schon das Weib gegeben; offenbar läßt sie sich von jedem Erziehungsscharlatan betören, also brauche ich solche Scharlatans. Da führt ihm wieder der Zufall, von geheimem Instinkt geleitet, die Feder, er erfindet Herrn Fadet, Herrn Craniose, und so hat sich ihm aus dem zufällig gefundenen „Typus Crépin“ die ganze treffliche Satire auf abstrakte Erziehungsmethoden herausgesponnen. Töpffer weiß sehr gut, welches Mittel er so in seiner Manier besitzt, er gibt wohlerwogene Rechenschaft darüber in jenem essai. Er ist überhaupt auch Künstler des Worts und als geistreicher Novellist namentlich

durch seine nouvelles Genevoises bekannt. Dort zeigt er, wie seine Manier, die strenge Zeichnung vor den Kopf zu stoßen (brusquer), zugleich dem Feuer der Erfindung als rapides Mittel dient und zugleich den Zeichner mit Notwendigkeit auf die Darstellung der wesentlichen Züge des Gegenstands beschränkt, während dagegen die exakte Ausführung leicht die Grundformen im Detail verwischt. Dann entwickelt er eine Reihe von Sätzen über Physiognomik, auf die ihn die Beobachtung seiner Manier geführt; z. B. über die physiognomische Bedeutung der einzelnen Teile des Kopfes, über die Grenze der physiognomischen Sicherheit überhaupt, wobei der sehr wichtige Unterschied der stehenden und nichtstehenden Züge den Hauptanhalt bildet: höchst lehrreiche Bemerkungen, aus denen sich über diese dunkle Materie viel lernen läßt. Es ist schade, daß dieser Essai nicht in die neue Ausgabe aufgenommen wird.

Wenn wir nun Töpffer nach dem Bisherigen als Charakterzeichner bewundern dürfen, so entsteht noch die Frage, wie er sich denn im Punkte der Schönheit zu Gavarni verhalte. Nicht die elegante Grazie meine ich, denn diese kann bei ihm, wie schon gesagt, keine Stelle finden, sondern jene höhere, gewaltige Form, welche bei Gavarni oft wie ein Ansatz zum großen Stile der Historie hervorbricht. In den Figuren Töpffers sieht man selten Andeutung eines solchen Schwunges; dagegen kommen öfters faltenreiche fliegende Gewänder vor, welche mit einem so kühnen Wurf und Zug gezeichnet sind, daß man sich sagen möchte, hier zeige sich nicht bloße Manier, sondern Stil. Wo nun aber dieser Ansatz zur reinen Schönheit sich vollkommen bewährt, das ist die Landschaft. Wirklich — Töpffer ist ein g r o ß - a r t i g e r Landschaftszeichner. Er ist Meister in der Zeichnung von Erdbildungen. Der massige Zug der Gebirge, die kecken oder sanften Profile, der großartige Wurf, der schöngebogene Sattel der Abhänge, die scharfen Kanten der Schluchten und Erdfälle, die Einschnitte, Furchen, Ritzen, Zerklüftungen der Felsen, die Schlingungen des Hohlwegs, die weitgestreckte Fläche der Ebenen: überall ein tief poetisches Gefühl für das Erdleben. Ebenso stark ist Töpffer in der Vegetation: das Eigentümliche jedes Holzes und Baumschlags, das zarte Gebüsch und der stattliche Baum, die kühlen Gründe, ernsten Schatten, die saftige Fülle, die ehrwürdigen Schauer des Waldes grünen und atmen unter seiner leichten Hand. Dazwischen sind Werke

der Menschenhand, Hütten, Kapellen, Villen, Burgen mit dem vollsten Gefühle für die Zusammenwirkung mit der Landschaft, für das Nagen der Natur an ihrem Materiale, das halb Verwitterte, die zerbröckelten Steine usw. hingestellt. Hiebei kommt ihm nun seine Art der Handführung trefflich zustatten; das Unbestimmte der fliegenden Linien entspricht ganz dem Zufälligen in der elementarischen und organischen Natur, während der sichere Schwung, den diese Feder so seltsam mit ihrer Willkür verbindet, die Grundformen immer mit kecker Bestimmtheit festhält. Schon in den histoires offenbart sich überall dieses Talent der Landschaft, da sie meistens im Freien spielen; ja ich möchte sagen, selbst in der Figurenzeichnung liege schon etwas davon. Töpffer liebt es sehr, ein reihenweises Daherziehen, Hinauslaufen in die Ferne darzustellen, Schwärme von fliehenden oder herbeieilenden Menschen mit einem Anklang an regelmäßige Linie, Reihen und Rudeln von Tieren u. dgl. Es liegt darin immer ein gewisser epischer Ton, und dieser ließe, wenn auch nicht in solchen Fällen wirklich mit den Figuren ein Stück Landschaft zusammengestellt wäre, bereits auf den landschaftlichen Sinn des Meisters schließen, der denn auch mit seiner besonderen Vorliebe für die großen Formen der Erd- und Gebirgsbildungen (in der sich zugleich wieder der Schweizer verrät) als ein epischer zu bezeichnen ist. Selbständig spricht sich aber dieses Talent aus in den Essais d'Autographie, welche neben Karikaturen eine Reihe der schönsten Landschaften enthalten, und noch mehr in den voyages autour du Montblanc. Hier ist denn Töpffer, ohne seine Weise ganz zu verlassen, auch exakter als in den histoires; während er in diesen die Licht- und Schattenwirkungen nur mit flüchtigen, kreuz und quer gelegten, doch ihren Effekt sicher erreichenden Schraffierungen angibt, so modelliert er dort in den Landschaften gründlicher, immer nur strichelnd und Pünktchen, flüchtige Kurven auswerfend, aber fort und fortbildend, bis ein gründliches Verhältnis von Licht und Dunkel, Rundung und voller körperlicher Schein erreicht ist.

Indem ich hiemit von meinen zwei Zeichnern Abschied nehme, kann ich nur den Wunsch aussprechen, daß in diesem Nebenzweige der Malerei mehr getan würde. Fassen wir ihn unter dem Namen der Karikatur zusammen und überlassen es dem Unterschiede der Geister, ob der eine mehr durch herbe Geißlung der unmittelbaren Gegenwart

ein heilsames Salz in die Sümpfe unserer Zeit streuen, der andere durch Grazie seine haarscharfen Einschnitte versüßen wolle, wie Gavarni, oder in phantastischer Willkür alles Bittere zum leichten Champagnerschaum des Humors verflüchtigen wie Töpffer: immer wäre es erwünscht und dem besonderen Charakter unserer Zeit zu gönnen, daß dieses Feld einen reichen Anbau fände.

Gärende, kritische Zeiten sind vorzüglich auf die gemischte Kunst angewiesen. Hat man nur erst gründlich eingesehen, daß die Kunst mit Tendenz keine reine ist, so kann man ihr ohne Scheu mit voller Überzeugung ihr großes geschichtliches Recht wiedergeben. Was in der Mischung mit der Tendenz der selbständigen Schönheit entgeht, kommt der ethischen, politischen, sozialen Wirkung zugute, und der kämpfende Geist des Fortschritts gewinnt in der einleuchtenden, augenblicklich ergreifenden Macht des Bildes einen Bundesgenossen von unendlicher Stärke. Hätten wir nur erst mehr Satiren und Karikaturen, mir sollte es um den Raum, den sie der idealen Schönheit vorerst wegnehmen, wahrlich nicht leid sein. Es ist anerkannt, daß unsere Zeit mit keiner andern größere Ähnlichkeit hat als mit dem Reformationszeitalter. Man weiß, wie mächtig der großen ethisch-religiösen Bewegung die didaktische und satirische Poesie und die Karikatur, namentlich in der Form des Holzschnitts, zu Hilfe kam. In solcher Zeit ist die Phantasie so recht gestimmt, im Spiegel des neuen Ideals die veralteten, verwesenden Lebensformen als Fratzen zu sehen und zu zeigen; die reine Kunst kann zunächst nur wenig leisten, die neue Anschauung in edle und bedeutende Gestalten zu fassen. Man kann sagen, es wehe ein protestantischer Geist in Dürers Werken, aber bestimmt und voll hat sich derselbe eigentlich nur in seinen vier Aposteln zusammengefaßt. Aus Holbeins Kompositionen, insbesondere seiner Passion, sieht ein schneidender Zug hervor, worin man den ironischen Blick des geschärften protestantischen Bewußtseins und Urteils erkennt. Weit reichlicher ist die Tätigkeit in der direkt negativen Richtung; laut auflachend werfen die humoristischen Poeten, ein Rabelais, Sebastian Brandt, Fischart, wirft als Zeichner und Poet ein Nikolaus Manuel, werfen in zahllosen fliegenden Blättern anonyme zeichnende Spötter mit vollen Händen das satirische Salz in die Fäulnis. Solche Leute könnte die Gegenwart brauchen. Unsere Bewegung drängt im Unterschied von der Refor-

mationszeit einer politischen Krisis zu, nur um so mehr ist sie angetan, dem satirischen Talente das Auge zu schärfen; aber sie ist zugleich ebensosehr eine ethische und soziale, ja auch eine religiöse, denn sie strebt nach einer neuen Läuterung der Religion, nach einer Vollendung des nur halben Werkes der Reformation. Ein so inhaltsvoller Drang ruft hörbar genug nach dem Beistand der Kunst im Kampfe gegen die verkehrte Welt. Mögen die Maler unserer Zeit nur frisch Hand anlegen, unsere Narren zusammenpacken und nach Narragonien schicken. Verbittert und verkümmert ihnen die Zensur ihre Schritte, so mögen sie wenigstens das Mögliche tun und den sparsamen Boden, der ihnen gegönnt ist, nicht brach liegen lassen; wer weiß, wenn sie ihn nur recht wacker anbauen, ob sie nicht selbst dazu mithelfen, daß einmal die Zeit kommt, wo man ihnen keine Schlagbäume und Umzäunungen mehr setzen kann und wo, wenn sie in voller Freiheit erst allen Boden recht durchgearbeitet und mit dem Samen der Komik durchdrungen, aus der so umgebrochenen Erde auch eine neue Saat der reinen und unvermischten, der ernsten, hohen Schönheit aufgehen kann?

Am schlimmsten steht es in dem Lande, das der Satire die meisten Stoffe bietet und sie eben deswegen am strengsten verbietet, in Deutschland. Wie schade es aber wäre, wenn bei dem offenbaren Talente der Deutschen zur Karikatur, das bißchen Luft, das wir haben, nicht benützt würde, zeigen die Fliegenden Blätter aus München, welche erst kürzlich in diesen Jahrbüchern mit Freude begrüßt worden sind.

(Jahrbücher der Gegenwart, herausg. von Schwegler, Jahrg. 1846, Juniheft; Altes und Neues von Fr. Vischer, Stuttgart, Ad. Bonz, 1881, I, 61—106.)

Zusatz.

Über neuere deutsche Karikatur. Die Fliegenden Blätter.

Der obige Schluß bezieht sich auf einen Artikel in den Jahrbüchern der Gegenwart, Januarheft 1846: „Die Münchener Kunst. Eine Ergänzung der kritischen Gedanken im Novemberheft 1845*)." . . .

Immerhin darf es in Erinnerung gebracht werden, daß wir nicht unter den letzten waren, die in den Fliegenden Blättern das Aufleben einer spezifisch deutschen Karikatur erkannten und dies öffentlich kundgaben. Der Charakteristik Töpffers im obigen Artikel kam es bereits zugute, daß wir uns diese Blätter gern und fleißig betrachteten; was dort über das Deutsche und seinen Unterschied vom Französischen in Töpffers Stil vorgebracht ist, das stützt sich bereits darauf, daß jedes neue Blatt unserem Vorbegriff vom kritischen Zeichnerhumor Bestätigung und Ausfüllung gebracht hatte.

Jede Nation ist sich ihrer Schwächen bewußt — nicht ganz bewußt, nicht so, daß sie ihnen im nüchternen Worte völligen Ausdruck geben könnte, wohl aber so, daß sie in den Werken der Phantasie, in Dichtung und Kunst, kurz im Bild das Unharmonische, das ihrem Wesen anhängt, in ausreichender, ja überschwellender Bestimmtheit sich gegenüberzustellen vermag. Schon in seinen uralten Sagen schuf sich das deutsche Volk sein Konterfei im ungeschlachten, tölpischen, langsamen und doch kampfwütigen Riesen, ja auch dem edlen Heldenbilde wurden einzelne Züge geliehen, worin der Volksgeist sich selbst und sein Wesen belächelte: nennen wir nur den Dieterich von Berne im „Großen Rosengarten", dem der rechte Kampfmut nicht kommen will, bis ihn Hildebrand verhöhnt und schlägt; jetzt nimmt er den Kampf mit Sigfried auf, aber erst, wie Hildebrand sich totsagen läßt, entbindet sich seine ganze Kraft, und nun freilich geht ihm vor Wut ein Flammenodem aus dem Munde, daß Sigfrieds Hornhaut schmilzt. Dies ist ja doch der echte deutsche Michel. „Michel": das Wort war ursprünglich nicht komisch, ist nicht Scherzform von Michael,

*) S. hier oben S. 173—185.

sondern das altdeutsche Wort für Groß, wurde aber ebendarum, weil man die Größten selbst mit einer gewissen Schwerfälligkeit, Langsamkeit, Unschlüssigkeit sich behaftet dachte, zum Spitznamen, den der Deutsche sich selbst gab. Wir können nun sagen: die deutsche Karikatur wird sich von der satirischen Zeichnung anderer Völker durch etwas unterscheiden, das sich als michelig bezeichnen läßt. Der Zeichner wird dies gewisse Etwas wollen, es umgibt ihn, er sieht es auf Schritt und Tritt, er steigert es im Bilde mehr oder minder und schafft so die leisere oder lautere Karikatur; allein nicht ganz frei handelt er hierin, denn er gehört zu demselben Volke, ein indefinibles Etwas von diesem Etwas wird sich in seine Striche einschleichen, auch wo er es nicht will. Mag der deutsche Satiriker das gerade Gegenteil des echt deutschen Wesens darzustellen haben, darstellen wollen, die eleganteste Gelöstheit der Gestalt und Bewegung, die geriebenste Koketterie, Affektation, die blasierteste Windbeutelei, setzen wir dabei den virtuosesten Zeichner voraus, er wird doch niemals eine Lorette, Kokotte, niemals einen Robert Macaire zustande bringen wie ein Franzose. Umgekehrt: mag ein Franzose mit der geschicktesten Hand sich die beste Mühe geben, den deutschen Michel (— das geschah wirklich oft in Caricature und Charivari —) oder etwa den Münchner Hausknecht, den richtigen Schwaben zu zeichnen, er wird unfehlbar einen Hauch von französischem Wesen, einen Gran mehr Leichtigkeit hineinbringen, als er sollte. Staunen mußte man über das, was einmal römische Karikaturen in den siebziger Jahren zu leisten vermochten; es wallfahrtete ein großer Pilgerzug nach Rom, die Römer machten große Augen, als sie zum erstenmal deutsche Stockphilister und Basen so in Masse beisammen sahen, es erschienen ein paar Bogen, worauf diese Figuren wunderbar wiedergegeben waren, doch wunderbar nur in Anbetracht der Fremdheit des Gegenstands für italienische Zeichner, ein deutscher hätte diese Typen gewiß noch viel prächtiger getroffen.

Es leuchtet ein, daß der deutschen Auffassung kein Stil besser entspricht als die Zeichnung in derbem Strich und mit wenig Schatten, wie er ja an sich dem Holzschnitt zusagt, der doch immer die beste Form für die Karikatur ist. Mag man immer einige Schritte weiter ins Malerische gehen mit Licht- und Schattengebung — es kann dies schon darum nicht ausgeschlossen sein, weil die Komik selbst ein und

das andere Mal gern mit Lichteffekten operiert —, dem Grundzuge der deutschen Karikatur kann es nicht anstehen, nach einem Scheine ganzer koloristischer Wirkung mit graphischen Mitteln zu haschen, denn dieser Grundzug geht, wie wir gesehen, irgendwie immer auf das Lächerliche des Ungeschickten, soll aber das Ungeschickte in der denkbar geschicktesten Form gegeben werden, so straft sich das leicht dadurch, daß jenes gewisse Minimum des Ungeschickten, das auch im Subjekte der Kunst, im Zeichner steckt, und wohl, soweit die deutsche Zunge klingt, auch im besten, — daß dieses Minimum sich rächt und dann nur störend in die Darstellung sich eindrängt.

Da das Komische, wie man weiß, auch mit dem Tragischen gewisse Mischungen eingeht, so kann bei der technischen Manier an einen Maler großen Stils, an Alfred Rethel erinnert werden: sein Dürerstrich paßt ja ganz ausgezeichnet für die dämonisch fürchterliche Komik im Totentanz und im Cholerabilde.

Versteht sich, daß wir damit nicht sagen wollen, die Deutschen haben die Umrißzeichnung gepachtet; die französischen Karikaturblätter und der Punch wählen öfters diese Form, und mit vielem Glücke, doch dann bleiben sie auch gewöhnlich beim bloßen Umriß, und so wählen sie ihn nur ausnahmsweise, etwa um alte Holzschnittmanier oder auch Kinderzeichnung zu komischem Zweck nachzuahmen. Irre ich nicht, so sind die Deutschen mit dieser Form vorangegangen; abgesehen davon haben die Fliegenden Blätter von Anfang an Umriß mit wenig Schatten geliebt, sind dann mit der Zeit mehr ins Malerische gegangen, doch dies sozusagen nur einen Schritt weit, immer in den vorhin bezeichneten Grenzen.

Von Anfang an aber hat sich in jeder Form tüchtig, naiv, lustig der deutsche Karikaturgeist in ihnen ausgesprochen, wie wir ihn zu bezeichnen gesucht haben. Wer ergötzte sich nicht, als Braun — er war es, wenn ich mich recht erinnere — mit seinem Eisele und Beisele, als Pocci mit seinem Staatshämorrhoidarius auf den Plan trat! Mit diesen Figuren war zugleich ein Wurf getan, der so recht im innersten Wesen der Karikatur liegt und ihr aufs beste dient, ihre Fruchtbarkeit zu steigern. Es waren Typen gefunden. Der Typus im engeren Sinne des Worts ist eine charakteristische Figur, die als stehende Maske verwendet wird, um Witze immer neuen Inhalts daran zu knüpfen; sie dient wie ein Haken, um fertige daran zu

hängen, sie wirkt ebenso als Reiz, um solche zu erfinden. Verstehen wir unter Typus in anderem, allgemeinem Sinne das Gepräge, woran wir einen Künstler, den Kunstgeist einer Nation, einer Zeit erkennen, so wird der Typus im genannten engeren Sinn gerade recht sich dazu darbieten, dies Gepräge in sich aufzunehmen, es wird sich in ihm zu bestimmten Charakteren kondensieren; so war Robert Macaire echt französischer, so der Staatshämorrhoidarius deutscher Typus in beiden Bedeutungen des Worts. Solche stehende Figuren werden als Träger von Satire verwendet, indem man sie durch verschiedene Situationen, etwa auch auf Reisen herumführt, handeln und leiden, die Zustände, die verspottet werden sollen, erfahren und sich darüber aussprechen läßt. Sind sie ausgenützt, so erfindet man neue, sie können aber auch, der Unsterblichkeit fähig, ins Unendliche verwendbar sein. Auch wie Schilder mögen sie dienen, so die treffliche puppenhafte Titelfigur des englischen Punch; der stehende Hanswurst der Fliegenden Blätter und der schnapsig angetrunkene Kladderadatschkopf sind nicht so glücklich; das erstere deutsche Witzblatt hat sich seine eigentlichen, guten Typen erst im Texte geschaffen, das letztere ebenso, in Meyer und Schulze. Hat man nun einmal Typen, so hat man sie vor Allem, wie gesagt, zur Satire, und Satire war es, was auch die Fliegenden Blätter an die Typen knüpften, mit denen sie so glücklich ihre Laufbahn betraten und deren sie auch später so gelungene einführten wie Brauns Wühlhuber und Heulmayer.

Wir müssen in diesem Begriff zunächst unterscheiden. Das Wort Satire läßt zu, daß wir es in sehr weitem und vagem Sinne nehmen. Vag genommen bedeutet es jede Darstellung, wobei es über irgend etwas zu lachen gibt, so daß „satirisch" und „komisch" eigentlich zusammenfällt. Das Lachen kann ein harmloses sein, und soweit es dies ist, gebraucht man auch gern den Namen: gemütliches Genre. Das Volksleben, die höheren Stände mit ihrem verschiedenen Gepräge, das Philisterium, die Kleidermoden, die Geselligkeitsformen und was Alles wird zwar mit seinen Torheiten vorgeführt, aber so, daß die Torheit eben nur als Torheit erscheint, daß Alles leicht genommen, die Galle nicht in Teilnahme gezogen wird. Aber es ist nicht möglich, feste Grenzen zu ziehen, wo sich dieses Gebiet von einem anderen schiede, in welchem so harmlos nicht gelacht wird. Eine Weibermode z. B. wie die jetzige gibt unendlichen Stoff zu einfach belustigenden

Bildern, soweit sie nur als närrisch erscheint, allein sie ist auch frech und schamlos, ein sittliches Übel; sowie man dies in und zwischen den Linien des Zeichners liest, so wächst die lustige, relativ harmlose Satire in die scharfe, beißende hinüber, und das Lachen wird bitter. Der Staatshämorrhoidarius gab munter zu lachen: noch ein Ruck, und man mußte an die ernsten Übel der Vertrocknung des Menschen im Mechanismus des Staatsdienstes, an das ganze System der Bureaukratie denken, und nun spürte man den scharfen Stachel im Hintergrund des drolligen Vordergrunds. Man sieht: wir haben es hier mit einer Unterscheidung zu tun, die schließlich auf die andere führt: schädliches oder unschädliches Häßliches. Wir sind zu dem Satz des Aristoteles geführt: das Komische ist ein Häßliches unschädlicher Art (wörtlich: ein schmerzloses, nicht verderbliches Häßliches). Der Satz bleibt für immer stehen, obwohl er mehrerer Ergänzungen bedarf. Die eine ist, daß uns der komische Vorgang an sich, oder das Bild eines solchen zwar ein Übel schädlicher Art vor Augen führen, aber die Schädlichkeit uns verhüllen kann, so daß die Aufmerksamkeit vom Ernst des Übels weg und ganz nur auf die Torheit, den Unsinn hingelenkt wird. Am schwersten wird diese Ablenkung sich vollziehen können bei großen, öffentlichen Übeln, im Staat, im Religionsleben, verkehrten Richtungen der Kunst, ja auch der Wissenschaft. Greift die komische Zeichnung in diese Sphäre hinein, so muß sie fast unausbleiblich scharf und schneidend werden, d. h. Satire im engeren, im prägnanten Sinne des Wortes. Dieser Satire nun gegenüber können wir der leiseren, nicht entbundenen, zwar schlummernd doch vorhandenen Satire in all den Darstellungen, die uns ohne merkliche Bitterkeit zu lachen geben, allerdings einen Namen beilegen, als wäre sie keine Satire, wir können sie also komisches oder gemütliches Genre-, oder — warum nicht deutsch? — Sittenbild nennen.

Die Fliegenden Blätter nun pflegen seit ihrem Beginn mit Vorliebe das letztere Gebiet, und dies ist nur ganz recht. Sie gaben und geben herzlich zu lachen. Sie reichen nicht Schnaps, sondern gesundes Bier und guten Wein der Komik. Sie lieben sich das N a i v e. Es versteht sich, daß wir bei: Naiv durchaus nicht nur an die Gegenstände denken, als handelte es sich da bloß um Aufdeckung von Momenten, wo der Mensch irgendwie von der Natur, wie sie unter dem Bewußtsein versteckt in ihm lauert, oder von der Natur im Sinne des äußeren

Zufalls lächerlich überrascht wird, wir denken vielmehr ebenso auch an die Behandlung, an die Saftigkeit darin, an die Fernhaltung des gewissen Kratzigen, Haarigen, Essigscharfen, das sich bei zugespitzt ironischer Auffassung bis in den Zug des Stifts, in den Strich hinaus erstreckt. Es ist wahrlich kein kleines Verdienst, den Menschen einfach Vergnügen machen, zu ihrer Wohlstimmung beitragen. Dabei vergesse man nicht, daß ein lustiges Blatt seine Grenzen unberechenbar weit ausdehnen und gar wohl auch das Anmutige, das Schöne ohne den Zickzack des Komischen einschließen kann. Moriz Schwind trat auf den Plan, seine reizendsten Beiträge waren die Kompositionen zu deutschen Märchen, wahre Perlen, Kunstwerke auch in der Art des Aufbaus auf der Fläche eines ganzen Bogens. Der liebenswürdige, von Erfindung quellende Geist unseres herrlichen Märchenmalers ergoß sich reichlich in diese Blätter. Neben dem Drolligen, dem Hanswurstischen, dem behaglich Philisteriösen, Perückenhaften bewegte sich in traumhaft heiterer Gesellung das rührend Kindliche, das süße Bild der Unschuld, bedroht vom Dämonischen, gerettet von guten Geistern, das zart und rein Jungfräuliche, das jugendlich blühend Männliche, kurz der Adel der Grazie. — Ich habe vernommen, daß die Herausgeber in einem Hefte zusammenstellen werden, was Schwind zu den Fliegenden Blättern beigetragen hat: eine der erfreulichsten Gaben, die man dem deutschen Volke bieten kann. — Neben einen Meister im freien Phantasiegebiet können wir ein Talent stellen, das völlig in der bekannten Wirklichkeit sich bewegte; es ist Haider mit seinen Jagdbildern und Volksszenen. Wohl hat er meist Komisches gebracht, vorzüglich in drolligen Jagdabenteuern und in der Parodie des Menschen durch Tierformen, Tierjahrmärkten u. dgl.; aber er mied immer die grellere Ausbeugung der Form, wie das stark Komische sie braucht; ein meisterhafter Zeichner, liebte er sich immer den gefällig fließenden, im besten Sinn eleganten Strich und gab daher ebenso gern ein anmutiges als ein zwerchfellreizendes Bild von Jägern, Volk, Wild, Hund im grünen Walde, auch im Dorf, im Hause.

Doch die Blumen mit graziösen Kelchen, Blättern und Ranken können nur vereinzelt unter den neckischen Orchideenformen der Karikatur eine Stelle finden. Mit eigentümlich kolbigen, dick umrissenen, wie heraldisch ausgerollten Formen trat Ille in die Reihe. Graus-

liche Rittergeschichten, Ritterszenen auf Meerschweinchentheatern, Travestien von Dienstmädchen und Soldaten, von Ständen verschiedener Art und Charakteren in Tierformen waren seine Stärke, doch der eigentliche Höhepunkt die Typen aus der Zeit der hohen Kravatten, aufgefaßten Ärmel, Hosentürchen, Kappenstiefel, der weiblichen kurzen Taillen und gebauschten Locken, und ganz entfaltete sein erfindungslustiger Geist die Schwingen, als Eichrodts unsterblicher Biedermayer sein Gegenstand und Inspirator wurde. Die Versöhnung Preußens und der Schweiz zum Beispiel (1856), dieser Preuße mit dem alten Kübeltschako und Federbusch, dieser Tell mit Barett und geschlitztem Wams, ganz ein Ritterheld aus einem wandernden Theater, dieser festonziehende Genius über dem Altar, griechisch im Geschmack der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts: es war ja ganz und gar köstlich! — Die Rittergeschichten führen auf Räubergeschichten, und da machen wir einen Sprung über viele Jahre hinweg, um die prächtige Geschichte: „Melusine und Pasqualini oder pechschwarz-melancholische Märe“ zu erwähnen, Text und Illustration von Trautmann, beide von gleich prächtiger Tollheit. Erschrecklich rührender kann das große Thema: edler Räuber kaum behandelt werden. Melusinens Geliebter, Karl von Platzki, Offizier in der bayrischen Uniform der zwanziger Jahre, das Raufen der Soldaten mit Pasqualini bei der Gefangennehmung, seine Flucht und Greueltaten, dann die tiefe Erweichung, Läuterung der wilden Räuberseele beim Anblick von Melusinens photographischem Bildnis, und nun der Beschluß, die Liebenden zu vereinigen, — neben Leichenhaufen hingemeuteter Opfer werden dem grausamen Onkel Schnabel und dem schnöden Werber Hahnebiene die Köpfe zusammengestoßen und die glücklichen Liebenden von ihrem Retter „stadtwärtsein“ geführt. Die letztere Szene ganz besonders ist hoch zu preisen: Mondschein, im Hintergrunde die Stadt, die drei Figuren vom Rücken gesehen, dunkel sich abhebend, starke Schlagschatten werfend, das veredelte Ungeheuer führt die zarte Braut am linken, den ritterlichen Verlobten mit dem großen Raupen auf dem Helm am rechten Arm — das Bild hat ganz malerischen Wurf, wirkt stimmungsvoll sentimental und wird durch den innern Widerspruch im Gegenstande so überaus komisch, daß Tränen der Wehmut wunderbar mit Tränen des Lachkrampfs sich mischen. Pasqualini schließt damit, daß er wie Karl Moor sich der

Gerechtigkeit überliefert und seine Strafe selbst bestimmt; sie besteht darin, daß er sich enger und enger einmauert, bis er erstickt; an der Wand hat er die Photographie aufgehängt und bis zu seinem letzten Atemzug schaut er sie an — „und so saß er eines Tages in der engsten Enge da und auf Melusinens Bildnis noch sein bleiches Auge sah" —.

Wir gehen in der Zeit wieder zurück, in die Jahrgänge, wo Wilhelm Busch die Zierde der Fliegenden Blätter war. Er ist von P. Lindau in Nord und Süd, Februar 1878, einläßlich charakterisiert, uns beschäftigt dieser genialste Mitarbeiter des beliebten Blattes vorzüglich wegen seiner Verwandtschaft mit Töpffer. Beide sind gleich wunderbare Meister der unendlichen Geschicktheit im Ungeschickten der Zeichnung. Man sagt, Busch habe in seinem kinderhaften Strichen weit mehr Können verborgen als Töpffer, der wegen Augenleidens mitten in seinen Lehrjahren innehalten mußte, er habe auch im Malen rasche Fortschritte gemacht. Es ist kaum möglich, aus den Kompositionen seiner Blütezeit hierüber ins Klare zu kommen, die späteren, letzten allerdings weisen auf ein freies Können, und dies, wie wir sehen werden, in nicht erfreulicher Weise. Behält man nur jene Zeit im Auge, so ist die Ähnlichkeit schlagend. Beide Humoristen setzen ihre unzulänglichen paar Punkte und Striche just so zum beabsichtigten Ausdruck genügend, als könnten sie, wenn sie wollten, vollendete Meisterwerke in völliger Durchführung aller Mittel der Malerei schaffen, und daß man doch wieder — so grundnaiv erscheint jene Armutseligkeit — eine solche Vermummung für rein unmöglich hält. — Gemeinsam ist ihnen auch die reiche, quellende Erfindung, und zwar in der Form der Kontinuität, eine Geschichte aus einem Motiv spinnend und fortspinnend bis zu glücklichem, wenigstens leidlichem oder, für den frevelnden Teil wenigstens, schrecklichem Ende. Beide verbinden mit reichem Geist im Bilde reichen eigenen Geist im Texte, allerdings in verschiedener Art: Töpffer begleitet die Bilderreihe einfach mit leicht ironischem Kommentar, Buschs Text ist komisch auch für sich, nimmt ganz naiven Schein an, spricht die Sprache des wohlmeinenden, weisen, beschränkten, gern Moral ziehenden Biedermanns, oder kurz: spricht biedermayerisch, also Text ganz dem deutsch drolligen Zug des Zeichners entsprechend. Töpffer ist satirischer — unbeschadet der Phantastik, der toll spielenden Narrheit: Akademiewesen, Phrenologie, Erziehungscharlatanismus, De-

magogenwesen, Buchhändlerschwindel u. dgl., also Schädliches im sozialen, literarischen, politischen Leben wird in der Mehrzahl der Bilderreihen (mit der Hanswurstpritsche) gezüchtigt. Busch führt solchen Stachel nicht: er ist einfach bei unartigen Buben, unbequemen, störrischen, teufelhaftigen Tieren, tölpischen Bauern, raufendem Volk, gestörten Biertrinkern, rauschheimschleppenden Kneipanten zu Hause —, etwa wohl auch beim Klaviervirtuosen, und da geht es freilich auch in gesalzene Satire hinein. Eigentümlich ist es mit der Moral der Fabel bestellt: Mutwille, Unart wird bestraft, oft furchtbar genug wie an den bösen Buben von Korinth, schlafstörenden Flöhen, Mücken, froschzerrenden Enten; oft trifft die Strafe nach zwei Seiten, z. B. den nestberaubenden Knaben und das böse Tier wie in der Geschichte vom Raben Huckebein, aber oft waltet grausam schlechte Weltordnungsjustiz: unverantwortliche Fahrlässigkeit geht ungestraft ab wie bei dem Barbier, der dem armen Rasieropfer den Nasenzipfel abschneidet, oder der Maus, die das arme Ehepaar in Verzweiflung bringt. Töpffer ist nachsichtiger; nicht so schrecklich wie bei Busch, wo dieser sie eintreten läßt, waltet bei ihm die Nemesis, seine Narren kommen nach etlichen Ängsten und Nöten immer noch ganz leidlich, ja oft glücklich davon. Wird durch jene Grausamkeit der Endschicksale, wird außerdem durch die großen Übel, die sich durch Umrennen, Durchprügeln, schwer Verwunden alle Welt im Gang der Handlung gegenseitig zufügt, nicht der Satz vom unschädlich Häßlichen umgestoßen, bekommt Aristoteles nicht unrecht, wenn er darein das Komische setzt? Dies Bedenken bringt Lindau im erwähnten Artikel. Die Lösung des Einwurfs ist nicht schwer: wo die mäßige Schuld durch ganz entsetzliche Übel, ja durch das äußerste, einen furchtbaren Tod bestraft wird, da fällt der Akzent auf die Unmöglichkeit. Es ist zu toll, als daß es denkbar wäre. Es gruselt uns, aber es muß doch purer Schein sein, weil es nicht möglich ist, und wir lachen — über den verrückten Einfall des Künstlers. Die bösen Buben von Korinth werden vom Fasse des Diogenes zu langen flachen Kuchen gewalzt: wir schaudern zusammen, und gleichzeitig schüttelt es uns das Zwerchfell, weil wir solche Walzung uns als physisch möglich denken sollen und nicht können. Also: das Tragische komisch, weil vor Augen und doch undenkbar. Man sagt sich: es wär' ja doch verflucht! und halblaut dazu: wenn's möglich wäre. Übrigens fallen uns auch bei Betrachtung einer Geschichte

die vielen anderen mild auslaufenden ein, wir vergessen nicht, daß es ein andermal in dieser tollen Welt eine strafende Gerechtigkeit gar nicht gibt, sondern das Komische in Form, Bewegung, Hergang einfach als Bild wirkt, um seiner selbst willen da ist, es schwindet aller Ernst, es ist Feuerwerk auf dem Wasser, zerspringende Blase — „Luft im Laub und Wind im Rohr, und Alles ist zerstoben“. Und sonst, wo es zwar wild und grob genug hergeht, aber doch nicht zum äußersten Übel kommt: was schadets viel, wenn die Narren und Tölpel von Menschen einander recht durchwalken, treten, stoßen, puffen? Es wird ihnen als läuternde Durchknetung schließlich gesund sein, ihnen ihre Menschlichkeit zu fühlen geben. Man nimmt eben hier auch das Schwere leicht, und dies führt freilich auf einen tieferen Grund. Eigentlich, d. h. abgesehen von der subjektiven Zutat oder vielmehr Wegtat, die ganz wesentlich ist, geht es in der Welt des Komischen überhaupt unbarmherzig her. Viel Komik, wenig Mitleid! Wir lachen, der Dichter, der Künstler macht lachen über tausend Dinge und Hergänge, die sehr weh tun. Wie machen wir das, wie macht er es, da wir doch keine mitleidlosen Barbaren sind? Wir rücken uns, er rückt uns den Ernst in der Sache aus den Augen und ins Auge nur das Ungereimte, die Torheit des Menschen, die Koboldtücke des Zufalls, das Spiel der Natur in uns und außer uns mit unserer Freiheit. Wir halten es da wie die Kinder; es ist nicht bös gemeint, wenn diese über einen Buckligen lachen, es fällt nur nicht in das Sehfeld ihres Bewußtseins, was der Bucklige unter seiner Entstellung leidet. Aber noch mehr! Es kann kommen, daß wir bei einem komischen Vorgang vom Wehtun gar nicht absehen *können*, und es kommt sehr oft, daß die Kunst uns *zeigt*, wie weh es tut. Dann lachen wir dennoch, als täte es nicht weh, wenn die Äußerungen des Schmerzes barocke, ungereimte Formen annehmen: Zappeln, Krümmen, Zucken, Aufkreischen macht sich eben leicht so komisch, daß wir lachen müssen, *obwohl* wir wissen, daß diese Ausbrüche vom Schmerz kommen. Der Schmerz selbst wird komisch und hört *darin* auf, als Schmerz zu erscheinen, wiewohl er eben als Schmerz erscheint. Kommt dies schon oft genug in der Wirklichkeit, so wird die Kunst nicht langsam sein, reichlich auszunutzen, was in der Natur liegt. Hat sie doch darüber hinaus noch den unendlichen Vorteil, daß man beim Bild immer ja doch auch weiß: es ist nur Bild. Bild ist

nicht wie pures Glas, durch welches wir Dinge sehen, es hat sein eigenes Leben als Bild. Dies begleitende Bewußtsein bleibt vollends in Kraft, wenn die Kunst keck ihre Freiheit gebraucht, über das Naturmögliche hinauszugehen und uns ganz in der Welt der närrischen Vorstellung festzuhalten. Töpffer und Busch wohnen in ihr. Die Welt des komischen Wunders: Sommernachtstraum, Puck! Es gibt kein Naturgesetz, und mitten in dieser Aufhebung aller Kausalität soll es doch eine geben. Heiterer Rausch, lustiger Wahnsinn!

Der Unterschied zwischen beiden Künstlern bleibt, daß der Franzose in Töpffer ungleich leidenschaftlicher ist als der ganz deutsche Busch. Fahriges Ungestüm gibt es neben viel Phlegma zwar auch bei diesem in Menge, aber so toll wuselich, so rasend quecksilbrig, so schnaufend heftig und desperat wie Töpffers Narren sind Buschs Leutchen niemals. Ihr Körper ist auch nie so gewandt, um so furiös zu turbillonieren. Nur ausnahmsweise, nur im Bilde einer Kunstleidenschaft kommt es bei ihm zu so exzentrischer Bewegung: im forte vivace, fortissimo vivacissimo, endlich im finale furioso hört der Klaviervirtuos auf, ein menschlicher Organismus zu sein, Finger, Hände vervielfältigen sich, die Haare werden Meerflut, die heilige Wut setzt sich in seine Frackschöße, seinen Schnupftuchzipfel fort, selbst der nur hörende Enthusiast wird so durchzuckt, daß es ihm die Beine zur Schraube zusammendreht, daß sein ganzer Kopf nur Auge und Ohr wird — dies ein beliebtes und echt komisches Verfahren der Karikatur, daß sie gern ein Metapher buchstäblich nimmt.

Recht wohl kennen Töpffer und Busch die komische Kraft im Dämonischen. Des ersteren wandelnder Koffer ist todlächerlich geisterhaft. Buschs Huckebein ist ein infernalisches Monstrum, ein Vieh wie ein böser Traum. Ein halbflügger Rabe ist wirklich ein kleines Ungeheuer, Busch hat die Natur gründlich belauscht und nach der Belauschung genial traumhaft übertrieben. Je mehr das Komische seinem Wesen nach auf die härteste Realität angewiesen ist, desto mehr bestätigt durch Leistungen, worin das Naturtreue so lustig ins Phantastische übergeht, auch der Humorist die Wahrheit, daß alle echte Kunst ein tief dem Traum verwandtes Produzieren ist. Auch er muß ja umbilden: er muß immer in irgendeinem Grade steigern, was in der Naturgestalt mißförmig ist, muß ins Häßlichere idealisieren, und er muß die Mißgestalt in Bewegung, in Zusammenhang einer Hand-

lung setzen: wenn ihm da nicht ein Bild auftaucht wie im Traume, was hilft alles Denken und Mühen? — Fertige Traumgebilde des Volksglaubens werden daher natürlich beliebtes Motiv sein, der schreckliche Urhanswurst vor Allem, der Teufel; ich erinnere noch an Buschs köstliches Blatt: Schmied und Teufel.

Busch hat seit längerer Zeit den Griffel niedergelegt. Mancher hätte es wohl nicht bedauert, wenn es geschehen wäre, ehe der heilige Antonius und die folgenden Stücke erschienen. Es herrscht ein Naturgesetz in der Produktionskraft, einem Dichter widerfährt es, daß man von ihm sagt: er hat sich ausgeschrieben, dasselbe Fertigsein kann bei dem Zeichner eintreten. Busch überschritt die Linie und trieb sich in ein fremdes Element hinein — fremd nicht überhaupt, sondern nur fremd der Natur Buschs, wie man sie bis dahin gekannt und liebgewonnen hatte, und fremd der Natur der reinen, ungemischten Komik. Bezeichne ich dies fremde Element als satirisch, so wird man mir Widerspruch mit meinen eigenen Sätzen vorwerfen, vollends wenn man vorwärts gelesen haben wird, denn ich gedenke noch ausdrücklich von der Unentbehrlichkeit der Satire für Karikaturblätter Einiges zu sagen. Man erinnere sich aber jetzt der obigen Unterscheidung zwischen zweierlei Art von Satire: die eine gegen die Narrheit im Menschen überhaupt gerichtet, wie sie sich jederzeit und in unendlichen Formen aus dem Widerspiel ergibt, das die Natur in ihm und außer ihm mit ihm treibt, die andere gegen bestimmte, sehr fühlbare Übel in der Gesellschaft, im öffentlichen Leben. Die erste Art wird gerne so ins Runde, Volle des Spaßes gehen, daß man den Dorn gar nicht spürt und den Namen Satire, obwohl er eigentlich begründet wäre, gar nicht anwendet. Pierro mag eine Satire auf alle Tölpel sein, Niemand denkt weiter daran, man lacht eben. Man fühlt sich ins Zwecklose versetzt, ins ganz Tendenzlose. Und dies war das eigentliche Element Buschs. Mit dem heiligen Antonius fieng er an, schneidig, sehr schneidig polemisch zu werden, zuerst gegen Pfaffentum, dann gieng es gegen allerhand Lotterwesen in Familie, Sitte, gegen politischen Partikularismus, gegen die Parteien im Deutschen Reich. Dagegen ist nun an sich gar nichts zu sagen, im Gegenteil —, aber an Busch war man diese Rolle nicht gewohnt; es gieng bei ihm grausamlich genug her, wie wir gesehen, aber Alles schwamm doch so lustig auf der Welle der freien Narrheit, daß es leicht und schwebend wurde.

Die so scharf gesalzene Rute wollte ihm nicht zu Gesichte stehen. Und nun kam zu dieser Wandlung noch etwas hinzu, das war noch fremder. Sogleich im heiligen Antonius stach es widerwärtig genug hervor und lief dann durch die weiteren satirischen Hefte.

Ich habe da und dort, namentlich in dem Aufsatz über Zynismus („Mode und Zynismus“*) schon gezeigt, daß die volle, freie Komik und das sexuell Pikante nicht zusammengehen. Das froh Hanswurstische ist immer naiv, wie derb und grob es sein mag; es ist immer unschuldig in dem Sinn, daß es ganz verschmäht, mit geschlechtlichen Reizen zu wirken. Der rechte Komiker als Zeichner läßt ein Weib auf den Kopf stellen und doch die Röcke nicht zurückfallen, er will nichts vom Nackten, außer sofern zufällige Entblößungen lächerliche Not bereiten. Er ist keusch wie ein lustiger, draller Bub. Er mag unflätig sein, aber er will nichts von winkendem, graziösem, leiser oder lauter meckerndem Kitzeln und Krabbeln an der Inguinalregion. — Ungern sah man, wie Busch den falschen Griff tat sogleich sehr stark im heiligen Antonius. Man betrachte die Bilder S. 54 bis 60, der Teufel als Ballettdame den Heiligen versuchend, und man wird finden, daß Busch die Linienführung, womit man eine solche Schöne herstellt, sehr los hat. Busch, der geschickt ungeschickte Busch, entpuppte sich nun als ganz gewandter Zeichner, und zwar im Pornographischen. Unter Pornographie verstanden die Alten, wie man weiß, schamlose Wollustbilder. Das Wort kann gut auch in weiterem Sinn genommen werden; es brauchen nicht flagrante Momente dargestellt zu sein, und man kann ein Bild doch pornographisch nennen. Es gibt einen pornographischen Strich; es ist eine Art, weibliche Formen, Bewegungen, Mienen zu zeichnen, die sehr verständlich ist; dieser Strich ist nicht deutsch; wer auch nur Journal amusant angesehen, kennt ihn und versteht, was ich meine; die Deutschen haben ihn in der modernen Zeit von den Franzosen gelernt, besonders gelehrig haben sich die Wiener in ihren illustrierten Blättern erwiesen. Wer ihn führt, ist ja der Wirkung immer sicher; wie stumpf, wie roh einer sein mag für Kunst, für das wirklich Schöne und besonders für das wirklich Komische: Geschlechtsnerven besitzt er doch, und wer sich an diese adressiert, ist also der Wirkung sicher. — Man sage nicht: dort, in jenen Versuchungsbildern und sonst, solle ja das Freche nicht

*) S. hier unten S. 428f., 438, 446f., 454, 461.

direkt wirken, sondern als Moment in der Handlung, und zwar als negatives, d. h. als Bild dessen, was der Heilige verabscheuen müßte; auch in dieser Einschränkung kennt die echte Komik das Pikante nicht, und ein Blick zeigt, daß die Formengebung nicht auf dies indirekte Ziel allein, sondern darüber hinaus geht mit einem gewissen Ausdruck von Wunsch, den Leuten, die dafür Sinn haben, ein meckerndes Bocksgelächter zu entlocken. Die beißende Satire kann unter Umständen Bilder des Frechen, des Liederlichen nicht entbehren; niemals aber wird sie dieselben so behandeln, daß der geringste Schein entsteht, als wolle sie dadurch gefallen und vergnügen. — Gröber und gründlich ekelhaft sieht man denselben Strich walten in der Art, wie in den genannten Szenen der Bart des heiligen Antonius behandelt ist. Davon kein Wort weiter!

Daß übrigens mit diesen Bemerkungen der Kunst keine puritanischen Grenzen gesteckt werden sollen, dies bedarf für den, der zu unterscheiden versteht, keiner Beteurung und keines Nachweises.

Wir nehmen nun den obigen Faden auf und fragen nach dem Verhältnis der Fliegenden Blätter zur scharfen Satire. Zugegeben ist bereits, daß ein Witzblatt mehr Genuß bereitet, wenn nicht diese, sondern das humoristische Sittenbild in ihm herrscht. Der Kladderadatsch ist in seinen Illustrationen fast ausnahmslos nur satirisch, und Niemand wird sagen können, daß es uns dabei so wohlig werde wie bei den Fliegenden Blättern. Wahren Spaß macht ja am Ende doch nur das Naive. Das fehlt auch ganz und gar der Manier der Zeichner im Berliner Witzblatt. Die Erfindung ist oft sehr geistreich, die Charakteristik gut, die Handschrift der Zeichnung aber durchgängig stechend wie der Text, kratzig und immer saftlos, auch inkorrekt über das Privilegium hinaus, das solchen raschen Produktionen eingeräumt ist. Nirgends ein Gefühl für das Behäbige, nirgends für das Volkstümliche, bis auf die Tracht hinaus, kann man doch zum Beispiel halbwilde Südslawen oder deutsche Gebirgsbauern in städtischen Stiefletten kostümwidrig auftreten sehen. An Witz in Text und Bild ist das Blatt wahrlich nicht arm; ich greife aus unzähligen Erinnerungen e i n e heraus: die ausgezeichnete Karikatur: Bismarck als Richard III. mit Windthorst als Anna am Arm und darunter die Worte: „ich will sie nehmen, doch nicht lang behalten“ (27. Juli 1879, Nr. 34). Das Bild war unmittelbar, als Anschauung an sich schon

schlagend, namentlich dieser kleine Windthorst mit den bekannten Zügen in weiblicher Tracht des sechzehnten Jahrhunderts ganz und gar köstlich. Aber es wird dabei bleiben, daß Pfeffer auf Pfeffer dem Magen nicht gut tut. Keineswegs ganz fehlt zwar die stachellos heitere Komik. Der Text bringt gar manchen puren Spaß, besonders aus der Region des heiteren Blödsinns und des schlechten Witzes, des Kalauers, denen nicht ein Jota von ihrem Wert abgesprochen werden soll; es gibt schlechten schlechten und guten schlechten Witz, und Kladderadatsch ist fruchtbar im letzteren. — Auch darf nicht übergangen werden, daß er von Zeit zu Zeit ein ernstes, gefühltes Gedicht an der Spitze bringt. Was in den Fliegenden Blättern ab und zu einmal Poetisches vorkommt, kann sich selten damit messen. Der launige Teil des Textes in diesen bringt manchmal eine hübsche Novelle, ergötzlich besonders die Schnurren im sächsischen Dialekt; im Ganzen aber ist nicht zu leugnen: der Kladderadatsch hat mehr Geist im Text als die Fliegenden Blätter. Dennoch wird der obige Satz recht behalten: mehr Pfeffer als Fleisch.

Das Umgekehrte gilt nun von den letzteren. Sie bringen zu selten Satire, ja seit Jahr und Tag fast gar keine mehr. Brennt eine Wurst zu scharf auf die Zunge, die zu viel Pfeffer enthält, so schmeckt zu leis und widersteht oft dem Gaumen eine solche, der es an Pfefferkörnern fehlt. Das war früher nicht so; die Fliegenden Blätter brachten von Zeit zu Zeit Karikaturen, recht eigentliche Karikaturen, will sagen: gezeichnete scharfe Satire. Da ist nun des feinen, geistreichen D y k zu gedenken. Ich habe leider die Jahrgänge nicht zur Hand — es war vor und während 1848, wo seine Beiträge kamen, wohl auch noch in den ersten folgenden Jahren —, ich führe nur drei Bilder aus dem Gedächtnis an: der deutsche Michel als Laokoon, von den Schlangenknoten des deutschen Bundes eingeschnürt, —: „Tanz nach Noten“: die deutschen Wappentiere tanzen nach Musik, die der russische Bär aufspielt. Dyk war vortrefflicher Zeichner, seine Handschrift tat an sich schon dem Auge wohl: ein klar, warm, saftig gezogener Umriß mit wenig Schattengebung. Nun soll man z. B. sehen, wie die tanzenden Wappentiere gegeben sind, der bayrische Löwe namentlich als oberbayrischer Bauernbursch, Hut mit Spielhahnfeder schief auf, kurze Pfeife im Maul! Übrigens nicht lauter Tiere: die freien Städte waren tanzende Geldsäcke, und wie prächtig diese behandelt, daß sie

plumpen, fetten Tänzern glichen! — Noch ein hübscher Treff für Bayern: der preußische und der österreichische Adler feindlich einander gegenüber, in der Mitte der bayrische Löwe auf dem Ende einer Winde; er läßt sich von unten emporschrauben, um gleich hoch zu kommen, d. h. als Vermittler zur Höhe des Dritten im Bunde zu steigen. Auch hier waren die Wappentiere, auf der Grundlage des Heraldischen menschenähnlich belebt, höchst genial behandelt. — Dyk hat eine Anzahl köstlicher satirischer Handzeichnungen hinterlassen, schade, wenn sie nicht noch erscheinen. Aber noch zu Lebzeiten des so früh uns entrissenen feinen Künstlers und trefflichen Mannes gaben die Fliegenden Blätter dem scharfen Bildwitz den Abschied, und hier muß ich einen Vorgang erwähnen, der zeigt, wie wenig sie geneigt waren, in diesem Gebiete noch etwas zu wagen. Braun und Schneider beklagten bei mir, daß ihnen Dyk schon sehr lange nichts mehr gegeben; — er hatte ihnen mitunter auch stachellose Scherze beigesteuert, und solche freilich wünschten sie noch von ihm. Ich hatte (1862) den Spaß: „Faust. Der Tragödie dritter Teil" herausgegeben. Dyk zeigte Lust, zum zweiten Akte, den ich den Fliegenden Blättern zum Abdruck überlassen wollte, Illustrationen zu zeichnen. Man muß sich in die Zeit versetzen. Dieser zweite Akt enthält neben literarischer auch politische Satire; Napoleon III. erscheint als Popanz im dunkeln Aufenthalte der Mütter, Preußen tritt als Faust, Valentin als Österreich, die andern deutschen Staaten als Jungfrauenchor auf. Ich freute mich schon, wie prächtig nußknackerhaft die Mütter, Helena, Euphorion, namentlich aber Napoleon figurieren werden. Aber wir wurden abschläglich beschieden, man verzichtete lieber auf längst ersehnten neuen Beitrag von Dyk, als daß man das Schreckliche wagte, die Zeit an ihren Höhen zu fassen; Napoleon stand noch im Zenith, war aber im Text hingestellt, wie man S. 82 und 83 lesen kann und wie ich ihn immer angesehen hatte: als Croupier.

Unter den neueren für die Fliegenden Blätter tätigen Zeichnern wären sehr tüchtige Kräfte für die eigentliche Satire. Ich beschränke mich darauf, einen hervorzuheben: Oberländer. Er ist nicht erfindungsreich in Fabeln wie Busch, nicht dazu angetan, phantastische Geschichten fortzuspinnen und mit witzigem Texte zu begleiten. Er streift hie und da das Gebiet der närrischen Vorstellung, des komischen Wunders, aber es ist nicht seine gewohnte Region, er bewegt sich im

Realen. Man spürt, daß man eine stillere, ruhigere, einfachere Natur vor sich hat, naiv zu nennen, wenn man dabei nur gewiß das Salz nicht ausgeschlossen denkt, denn dieser stille Mann ist ein Schalk, und das ist ja gar wohl vereinbar: ein stiller Mann, der sich mit Liebe ins Naive versenkt, weil er selbst in seinem Wesen ihm nicht entfremdet ist, und derselbe Mann doch auch ein scharfblickender Zuschauer, dem das Naive sich aufspielen muß. Ein behagliches Naturelement ist die Grundlage, die breite Basis, ein Mitdarinsein, das doch zugleich darüber steht, man mag sich den Mann vorstellen wie einen wohlgelaunten Mitzecher, der doch seinen Spaß über die Andern lächelnd einschiebt; nur ein gewisser Grad von Ironie, von polemischer Zuspitzung wäre, so scheint es vorerst, ausgeschlossen. Wir verweilen zunächst einfach dabei, als wäre hiemit der ganze Mann aufgefaßt, und erfreuen uns an dem durchlaufenden Zuge behaglicher Versenkung in beschränkte, so oder so unbewußte Existenzen, an dem gemütlichen Einwohnen in den Moment. Es ist seinen Leuten wohl in ihrer Sinnlichkeit, Dummheit oder Dummlichkeit, ihrem Rausch, ihrer holden Roheit und Rauflust, in ihrer Ungeschicklichkeit, in Irrtum jeder Art, Gewohnheitsdusel, Zerstreutheit, Feigheit, Eitelkeit, Wohlweisheit, kurz in der süßen Trunkenheit der Seele, dieser Dämmerung, woraus sich am Ende jedes Menschenkind ungern und keines je ganz vertreiben läßt, mag es dadurch noch so empfindlich gegen Umstände oder menschliche Befehdung anrennen. Und eben, mitten in diesem Elemente ist nun der rotbackige Naivetätsfreund ganz Schalk und ganz Falk, ein wahrer stoßender Falk an Charakteristik, ja gerade nach diesem Zuge zu bezeichnen. Das Hauptmittel der Karikatur, die Übertreibung, ist nicht stark benützt, er bedarf seiner einen mäßigen Grad, eben weil Auge und Hand so ungemein packend die lächerlichen Eigentümlichkeiten der Gestalt, Miene, Bewegung herausgreift, herausschneidet. Wer sehr scharf unterscheidet, bedarf nicht viel Hyperbel. Der Hausknecht, der einen blasenden Posaunisten beobachtet und meint, er plage sich ab mit Blasen und Schieben, das Zinkenstück vom Mundstückteil loszubringen, der dann sagt: „Sakra, dees müßt doch der Teufel sein, wenn ma dees Ding net rausbrächt!" der es faßt, daran reißt und damit rücktaumelt, während der Musiker umschlägt: wie ist das beobachtet! Man sehe einmal den Kerl dastehen im ersten der zwei Bilder, die Hände in den Taschen, den leder-

hosigen, zipfelkappigen, erzdumm wohlweisen Lümmel*)! Oberländer ist speziell Meister im Bilde der breiten Bauerndummheit, des Kneiplebens und der Würze desselben, der Prügelei. Nicht daß er darauf beschränkt wäre; die gebildeteren, weltversierteren Leute müssen ebenso daran. Die prächtige Geschichte vom harten Beefsteak führt den Kellner vor Augen so echt und recht, wie er leibt und lebt: nicht nur die furchtbare vergebliche Arbeit, den eisenharten Bissen zu zersägen, mehr noch das entschlossene geschäftige Forteilen mit dem unteilbaren Objekt: jeder Zoll ein Kellner! Und der bestellende Gast: wie philosophisch lächelt er zur gelungenen List! — Der Sohn, der nicht begreiflich findet, wie der Vater denken konnte, er sei nicht durchs Examen gefallen (S. 38): wie überlegen im so viel hellern Bewußtsein von seiner ganzen Strohköpfigkeit und Nichtstauglichkeit sieht er den verblüfften, gebeugten Alten an, und wie rührend gleich sehen sie doch einander!

Ein paar Worte über Tierbehandlung mögen hier ihre Stelle finden. Wer mit so sicherem Blick menschliche Beschränktheit und Blindheit greift, der wird auch ihr Gegenbild im naturgebundenen Tiere sich nicht entgehen lassen, die wesentlichen Züge der Klasse, Rasse, des Zustands, des Affekts mit gleicher Schärfe herausstellen und, sei es mit mäßiger Steigerung innerhalb des naturgesetzlich Möglichen oder mit phantastischem Übergriff über diese Grenze, die Menschähnlichkeit humoristisch verschärfen. Von vorzüglicher Naivität sind: die hungrig wartende Löwenfamilie (8), der Tiger, der das Nachsehen hat (20), der Löwe des Antonius, der, um das Butterbrot zu bekommen, den Heiligen, der es selbst sich hat schmecken lassen, ganz frißt (18, 19), das verwöhnte Windspiel in der Schabracke, über dessen Anblick Schnauzl, Dackl und Pinsch Sozialdemokraten werden möchten (40), das weinende Schweinstiefkind (50) und Krokodil (48), die prächtige Geschichte der glücklich gegründeten, durch des Hausvaters Ausschwärmen gestörten, durch der Hausmutter strenge Besserungsmaßregel versöhnten und wiedervereinigten Käuzefamilie

*) Eine Auswahl der Beiträge Oberländers für die Fliegenden Blätter ist 1879 unter dem Titel „Oberländer-Album" erschienen. Ich zitiere nach dessen Seitenzahl. Das erwähnte Bild s. S. 56. Von manchem, was ich anführen werde und was nicht im Album zu finden, kann ich die Nummer, worin es kam, nicht angeben, weil mir nicht alle Jahrgänge zur Hand sind.

(58—60). In der „Moorbadkur“ (2—5) gibt es große Verwirrung durch einen Affen; dieser Flüchtling aus einer Menagerie ist in Herrn Revisor Bimmerls Kleider gefahren und beide werden nun verwechselt; man sehe in dieser Bilderreihe nur z. B. die Szene an, wie er sich im Gasthof introduziert, von einem Herrn und vom Kellner bekomplimentiert wird: wie gemessen, gehalten, ganz der anständige, gebildete Herr und dabei der Affentypus so echt, daß Mensch und Affe schrecklich ineinander überfließen! Geht dies übrigens ins Tolle, so spielt einfach, wie er leibt und lebt, der dienstwillige, doch aus Mißverständnis ungehorsame Hund in der Geschichte: der Herr Professor und sein Hund (9, 10). Man darf sagen, Haider selbst hätte Art und Manieren des eigensinnigen und doch so gutmeinenden Viehs wahrer nicht treffen, klarer nicht zeichnen können.

Alles Erwähnte ist noch nicht scharfe Satire, verweilt mehr oder minder im drollig lustigen Elemente. Wer aber genauer zusieht, wird schon hier nicht zweifeln, daß einem so salzigen Charakteristiker die nötige Schneide, die gehörige Bosheit für jene nicht abgehen wird. Das bewährt sich denn auch reichlich in andern Kompositionen. Der zerfetzte, zerfressene Lump, der affektierte verkommene Windbeutel, der liederliche Modellsteher, der champagnerprassende Geldprotz, das verzogene Adelssöhnchen, der naseweise, geckenhafte Stutzer, der grüne, seiner Gottheit sich bewußte Leutnant, der Kritiker, thronend auf den Leichen der hingemähten Größen, kommen unters Messer, und wie! Ich greife nur zwei aus diesen Stoffen heraus. Man sehe die fünf Leutnants an (Nr. 1798), die auf der Brühlschen Terrasse sitzen und den Philister aus dem Städtchen, wo sie vorher in Garnison waren, den Biedern, der sie nun hier so recht grundgemütlich wieder begrüßen will, nicht mehr kennen wollen. Kann man die Vornehmtuerei des gelbschnabligen Militärstutzers besser charakterisieren als in diesen fünf lorgnettenzwickenden Langohren? — Das verhängnisvolle Sprungbrett (Album 17): eleganter Jüngling, Jackett und Hosen von zebrastreifigem Sommerstoff, auf dem Sprungbrett einer Schwimmanstalt stehend, lorgnettiert spöttisch lächelnd einen beleibten Herrn, der auf dem Rücken schwimmend eine Zigarre raucht. Dieser beschließt Strafe, bittet ihn um Feuer, der Stutzer bückt sich dienstfertig und reicht, der Dicke hält sich beim Anzünden am biegsamen Brett, läßt dann schnappen und schleudert so den Naseweis in die

Luft, derart, daß er in einem hohen Purzelbaum sich überschlägt und ins Wasser plumpen muß. Ein leiser Zweifel fragt, ob so starke Wirkung möglich ist; um so besser: wir sehen es natürlich auch bei Oberländer gern, wenn er ins Närrische geht; das Nettste aber ist auch hier die schlagende Charakteristik mit wenig Mitteln. Die Zeichnung hat ganz wenig Schattenstriche; in so behandelten Kompositionen erinnert Oberländer an Töpffer und Busch: ein scheinbares Verzichten auf alles künstlerische Können, wo eben die große Kunst darin besteht, daß das flüchtig scheinende Strichlein und Pünktchen just so sitzt, daß gesagt ist, was zu sagen ist.

Oberländer führt bald mehr, bald weniger aus. Er beschränkt sich auf Umriß, wo es ihm taugt, namentlich in seinen „heimlichen Randzeichnungen des kleinen Moritz“: wahrhaft ausgezeichneter Nachahmung des Kinderstrichs eines Schulknaben, in dem ein künftiger Karikaturzeichner sich offenbart; gerade in diesen Bildern der Zeichnungsversuche unschuldiger Jungenbosheit verrät sich recht besonders der Beruf des Meisters zur höheren Bosheit der Satire. — Oder es beliebt ihm der Nußknackerstil, die Holzpuppenmanier — Figuren wie aus einer Kinderspielschachtel. Er geht auf verschiedenen Stufen zur volleren Schattierung über, relativ am vollsten modelliert er, wenn er porträtartig nur ein Charakterbrustbild hinstellt, wie (Album 47) der „ländliche Charakterkopf“, der dummpfiffige Bauer mit der Unterschrift „dumm san ma schon — aber pfiffi san ma aa“, oder der höhnisch seine Bestrafung in den Wind schlagende, durch Fälschung ins Fett und ins Geld gewachsene Bierbrauer, den die Blätter vor einiger Zeit brachten. Und diese ausgeführtesten Bilder sind in ihrer Art wiederum ein Vollbeweis für die beißende Schärfe, welche mitten aus der wohligen Behaglichkeit dieses Künstlers ihre Stacheln hervorstreckt und welcher in den Fliegenden Blättern nur die Freiheit der Regung fehlt, um sich als einschneidende Kraft im weiten Felde der höheren Satire zu entwickeln und zu zeigen.

Hiemit bin ich zu meinen obigen Sätzen zurückgekehrt und habe noch einen zweiten Hergang zu erzählen, ganz ähnlich dem, welcher bei Dyk erwähnt ist. Im Herbst 1879 sah ich bei Oberländer eine von ihm gezeichnete, bereits in Holz geschnittene komische Figur in vier Positionen: ein Philister, nach einem etwas verkommenen Kneiplagerer aussehend, dem der stark verbrauchte hohe Zylinder bis auf

die Schultern angetrieben ist; mit geballter Faust schwört er Rache, die Haare, von Wut gesträubt, stechen durch den Filz hervor. Zweite Attitüde: er schlägt jammernd die Hände über dem Kopf zusammen, es scheint, der Hut sitze unlösbar fest; dritte: er hat sich in sein Schicksal gefügt, beruhigt und demonstriert irgendeinen Satz mit didaktischer Fingerbewegung; vierte: er steht in stiller, philosophischer Betrachtung, eine Hand in der Tasche, eine in die Brust gesteckt. — Oberländer meinte, die Figur würde sich eignen, als stehende Maske typisch zu dienen, so daß witziger Text verschiedenen Inhalts an sie geknüpft würde, wie einst an Eisele und Beisele, an den Staatshämorrhoidarius, er lud mich ein, mich zu besinnen, was sich zunächst etwa damit anfangen ließe. Es war die Zeit der letzten Münchner Ausstellung; man sprach viel von den jetzt herrschenden Kunsttendenzen. Liebermanns bekanntes Bild: Christus im Tempel erregte ärgerliches Aufsehen; es forderte zur Satire förmlich heraus. Ich kam auf den Gedanken, eine solche an Oberländers Figur zu knüpfen. Es wurde eine Jugendgeschichte des Herrn „Krempelhuber" ersonnen; er wollte Maler werden, wurde wegen heftiger Neigung zum Häßlichen in seinen Jugendversuchen aus der Lehre gestoßen, wurde dann Hutmacher, endlich Krempler. In einem Wirtshausstreit wird ihm der Hut angetrieben, er wütet vergeblich, der Hut ist wie magisch festgebannt, er fühlt endlich, daß ihm ein inneres Licht aufgeht, heller als das äußere, ergibt sich nun gern in sein Verhängnis, der Traum seiner Jugend erwacht in ihm, ein Sehnen nach der Kunst zieht ihn in den Glaspalast, er findet eine Gruppe von Besuchern vor Liebermanns Gemälde, die ihren Abscheu in heftigen Worten kundgeben, und belehrt sie nun über dessen Wert und Bedeutung.

Liebermanns Bild war, wie man weiß, gar nicht einfach schlecht. Man sah ganz gut, daß dieser Künstler zeichnen, malen, komponieren könne, und daß er so zeichne, male, komponiere, weil er es so w o l l e. Hier war ein Grundsatz, ein Prinzip aufgestellt; dieser schmierige, freche Judenbube, diese im Sinn des Zerrbildes vortrefflich charakterisierten Schriftgelehrten, diese schmutzige Farbe, diese fleckige, gegitterte Beleuchtung: das war ja Alles sichtbar durchdacht, mit Überlegung gewählt, zusammengefügt, um eine Lehre vorzutragen, die Lehre: das wahrhaft Schöne ist das Häßliche. Das Bild zog logisch die wahre Konsequenz dessen, was jetzt unter dem Namen Realismus

im Schwang geht, mit anerkennenswerter Offenheit ans Licht heraus und war dadurch eine höchst instruktive Erscheinung. Hätte ein Satiriker eine Karikatur auf diese wahre Konsequenz malen wollen, er hätte es besser nicht anfangen können als dieser richtige Realist mit seinem ganz ernstlich gemeinten Protest gegen den Idealismus. In Worte übersetzt hieß dieser Protest etwa so: „ihr Idealisten beschönigt die Wahrheit des Lebens mit falscher Schminke, überzuckert sie mit butterweicher Formgebung, — ihr lügt! Ich will euch einmal zeigen, wie das Leben in Wahrheit ist und aussieht! Zu diesem Behuf wähle ich mir aus Vielem das Häßlichste aus und stelle es euch zu einem belehrenden Ganzen zusammen, zu einer eindringlichen Predigt vom wahren Schönen."

Der Rückschlag gegen die idealistische Richtung ist in der Kunst mehr als einmal dagewesen, er wird und muß periodisch wiederkehren, so oft dieselbe nach längerer Pflege an einem Punkt ankommt, wo sie aus Furcht, herb und hart zu werden, unwahr schön wird. Als die reinen Formen eines Raphael auf ihrer Wanderung durch die Hände der Nachahmer Hülsen ohne Mark und Nerv geworden waren, schlug ein Rubens, mehr noch ein Rembrandt, schlugen die holländischen Kleinmaler mit grober Faust gegen die entseelte Puppe. Aber das gute Recht dieses Gegenschlags ist doch kein Recht, das Häßliche zum Prinzip zu erheben. Alle echten Realisten sind auf ihre Weise ja doch *auch* Idealisten gewesen. Sie haben dem Schönen ein größeres Stück Lebenswahrheit zugewogen als der einseitige Idealismus zuläßt, sie haben es anders gemischt, haben es mit einigen Ingredienzien *relativer* Häßlichkeit gewürzt, aber sie haben es nicht negiert, nicht aufgehoben. Ich habe längst vorgeschlagen, die verwirrenden Namen Idealismus und Realismus mit der Bezeichnung: direkter und indirekter Idealismus zu vertauschen. Es ist hier nicht der Ort, diesen Vorschlag näher zu begründen, ich darf auf meine Ästhetik und so manche Abschnitte in den Kritischen Gängen verweisen. Der Freund der Lebenswahrheit im Schönen kopiert nicht die Natur, wie sie geht und steht, sondern sucht aus und wählt so gut wie der sogenannte Idealist, nur fragt er nicht zuerst, was ist formell wohlgefällig? sondern: was drückt markig und warmlebendig einen tüchtigen Lebensgrund in individuellem Gepräge aus? und *dann* erst harmonisiert er auf seine Weise, er rundet die Härten nicht ab, er legt

die Harmonie auf andere Seiten des Kunstwerks als diejenigen, welche Lebenswahrheit verlangen, und liese sie auch in das Häßliche aus, Lebenswahrheit um jeden Preis; er legt sie, die Harmonie, in den Ausdruck, die Bewegung, die Lichtverhältnisse, in die Gesamtstimmung; aber auch die Teile, denen er aus gutem Grunde ihre Härte, ja ihren Ansatz zum Häßlichen bewahrt: roh, mit Haut und Haar, nimmt er auch sie nicht aus der Natur auf, irgendwie wird er auch sie so behandeln, daß man sieht: dies ist Stoff, der erst durch den Künstlergeist hindurchgegangen sein mußte, ehe er in diese Form eintrat; zu schweigen von dem Falle, wo komische Wirkung beabsichtigt wird, und den wir im jetzigen Zusammenhang beiseite lassen; die Komik wirkt allerdings durch Verstärkung des Häßlichen, es ist dies zunächst ihre Art, zu i d e a l i s i e r e n; was erst noch dazu kommen muß, um dennoch Lust zu erregen, hat die Lehre vom Wesen des Komischen aufzuzeigen. — Hier ist von der Kunst überhaupt die Rede.

Der sogenannte Realismus hatte nun, wann immer er auftrat, einen Begleiter zur Seite, einen angeblichen Freund, der seinen Namen sich beilegte, der aber sein gutes Recht in Unrecht verkehrte. Nennen wir diesen unsaubern Gefährten Naturalismus: mit dem Namen ist auch hier nicht viel geholfen. Es gibt Meister, die man auf Grund eines gewissen wilden Naturgeists, der in ihren Werken lodert, lieber Naturalisten als Realisten nennt und die doch, so stark sie auch ins Häßliche gehen, für die Verzerrung des Realismus, die jetzt in Rede steht, nicht die Beispiele abgeben. Ich nenne die feurig unschönen Neapolitaner Caravaggio, Spagnoletto, ich nenne noch einmal Rembrandt. Der schlechte Doppelgänger des guten Realismus schlägt grundsätzlich aller Harmonisierung ins Gesicht. Er ist nicht unschön mit Geist und Feuer, verschönt nicht überschwere, zerklüftete Formen durch Leidenschaft der Bewegung oder durch Magie des Helldunkels, sondern mit zäher, bleierner Gebärde setzt er uns lächelnd eine Kröte auf den Tisch und sagt: dies ist die wahre Kunst. Es war der schnöden Geistverhöhnung unserer Zeit vorbehalten, die Afterkunst auf diese Spitze zu treiben. Und die Stimmung der Zeit wäre ganz dazu angetan, ihr die volle Herrschaft einzuräumen, wenn nicht ein breiter Graben das trübe Wasser nach einer andern Richtung ablenkte.

Die ernstlose Zeit verlangt von der Kunst namentlich Geschlechtreiz. Der Afterrealismus beeilt sich, diesem Wunsche zu dienen, und dies

führt ihn, den Rohen, doch zu der Welt der gefälligen Formen zurück, die ihm als seine Kuppler dienen müssen. Die gefälligen Formen: in d i e s e m Dienste sind sie nicht die schönen. Schönheit ist rein, unschuldig, keusch selbst in der Nacktheit. Buhlerisch in Miene, buhlerisch in Bewegung, buhlerisch in jeder Linie, das nennt wohl die Welt, aber nicht die Sprache der Kunst schön.

Es ist nur ganz gut, daß der Pseudorealismus der Versuchung zu dieser Digression doch in manchen seiner Vertreter widersteht und es ehrlich wagt, die reine Schlußfolgerung aus seinen Prämissen zu ziehen, wie dies denn in Liebermanns Bilde vorliegt. Die Konsequenz, wie gesagt, lautet: „Das Schöne ist das Häßliche; das Kunstwerk, das schön sein will und doch nicht häßlich ist, entspringt falschem Idealismus, richtiger: d e m Idealismus, also falschem Prinzip, denn das ist aller Idealismus". Höchst bewußt, das zeigt jeder Strich, wird diese Doktrin mit Pinsel und Palette vorgetragen, und dabei ist das Erheiternde die große Naivetät, welche hinter dieser Bewußtheit steckt. Denn das merkt sie nicht, daß sie selbst Idealismus vorträgt, nur umgekehrten. Denn die Natur ist ja doch so häßlich nicht, wie sie hier uns vorgeführt wird. Es gibt ja doch z. B. auch schöne Judenknaben, es ist doch nicht gegen die Naturwahrheit, anzunehmen, der Knabe Jesus habe edle Formen und seelenvolle Züge gehabt; es gibt auch ehrwürdige Rabbinerköpfe; aber behüte! nähme man solche, wie die Natur sie darbietet, so entstünde charakterlose und süßliche Schönheit; man muß also häßliche aufsuchen. Und so überhaupt! Der wahre Künstler muß in der Natur das Häßliche auslesen und zusammenstellen, so entsteht das Kunstwerk. Da aber die Natur doch nicht durchaus häßlich ist, was folgt? Das folgt: es ist nicht wahr, daß die Wahrheit hier das Prinzip, ist nicht wahr, daß die Natur nachgeahmt wird. Wahl, Auswahl ist doch über Nachahmung. Also I d e a l i s m u s des H ä ß l i c h e n! Noch halb verhüllt stak diese Konsequenz im Evangelium des Vaters des „Realismus", Courbets. Er dozierte noch nicht: das Schöne muß eine Auslese des Häßlichen sein, sondern nur: eine Auslese des höchst Gewöhnlichen! Er hatte zwei Gründe. Der eine ist die genannte Losung der ganzen Schule: wir wollen keine Schminke, keine Beschönigung! Der andere: würde der Künstler aus der Stoffwelt Schönes, Bedeutendes, Interessantes auslesen, so wäre die Folge,

daß sein Werk durch den Stoff als solchen wirken würde, statt durch die Form. Als ob! Als ob der Künstler mit dem edelsten Stoff nicht noch der Umwandlung genug vorzunehmen hätte, um sich als Schöpfer zu bewähren! Als ob Phidias darum durch den Stoff als Stoff gewirkt hätte, weil er aus dem schönen Griechenvolke zu seinem Zeus die schönsten Modelle, Leiber, Köpfe vergleichend als Vorbilder nahm! Als ob ihm dadurch das Idealbild in seinem eigenen Geist erlassen gewesen wäre! Gewiß hat die moderne Kunst andere Aufgaben und ist es nur ganz in der Ordnung, daß auch Steinklopfer daran kommen. Wenn sich nun Courbet, gesonnen, solche zum Stoff eines Sittenbildes zu nehmen, Exemplare gewählt hätte, denen er ernst oder humoristisch einen geistigen Akzent abgewinnen konnte, wenn er diesen Akzent nicht nur durch stimmungsvollen Gesamtton, sondern auch in der Charakteristik der Personen erhöht hätte, mußte er denn besorgen, sein Bild werde Beifall finden nicht um seiner Leistung, sondern nur um des Interesses willen, das man an den gemalten Leuten nimmt?

Nun, diese Erwägungen, natürlich nicht wie sie hier lauten, sondern komisch gewendet, wollte ich Oberländers Hellsehendem mit dem angetriebenen Hut in den Mund legen, gab ein paar Vormittage daran, schrieb, wurde fertig, Oberländer teilte mein Elaborat der Firma mit und kam mit der Antwort zurück: quod non! Wird nicht aufgenommen, man will keine Polemik, will nicht in Wespennester stechen. Jetzt schlug ich ihm vor: wir erweitern die Satire, dehnen sie auf mehr Bilder aus, werfen satirische Lichter auf den ganzen Charakter der Ausstellung, sofern ja sichtbar der „Realismus" überhaupt so sehr in ihr begünstigt war; er sollte noch einige Karikaturen zeichnen, ich wollte weiteren Text liefern, und dann sollte unser gemeinschaftliches Scherzprodukt als eigenes opusculum erscheinen. Wir dachten auch auf Makart zu kommen, dessen Einzug Karls V. damals im Odeon ausgestellt war. Das berühmte Bild sollte an der Seite der Komposition gepackt werden. Nach der Stelle in dem bekannten Brief Albrecht Dürers laufen die nackten Töchter nicht im Zuge mit, sondern sind auf Distanz wie eine plastische Gruppe aufgestellt. Das ist Makart noch nicht genug, sie müssen unter Landsknechten, Rossen vor dem Kaiser hergehen. Die Frage über das Verhältnis des Ethischen und Ästhetischen ist eine höchst schwierig verwickelte, man kann ihre Erörterung hier glücklicherweise ganz beiseite

lassen, ganz einfach auf dem künstlerischen Standpunkte bleiben und zeigen, wie sich ein absolut schamloses Motiv rein auf diesem Boden, dem Boden der Kunstform bestraft. Stehen die Nackten als Gruppe aufgestellt den Zuschauern in einiger Entfernung wie ein Bild gegenüber, so ist schon dadurch dem Heißen, Üppigen im Stoffe, dem frechen Widerspruch gegen Sitte und Scham ein gut Teil seines Stachels genommen, diese Disposition, Anordnung im Raum, die größere Entfernung von den Zuschauern im Gemälde bringt an sich schon etwas künstlerisch Kühlendes hinein; Objekt der Betrachtung auf Distanz: da wird die Wirkung objektiv, tritt das pathologisch Subjektive zurück. Lasse ich dagegen die Weiber im Haufen mitlaufen, so präsentiert sich einerseits ihre Körperform den Leuten im Bilde zu nah, sie können sie nicht als Kunstform fühlen, und überträgt sich dies andererseits auf den Zuschauer außer dem Bilde so, daß auch er sie nicht rein objektiv als Kunstform fühlen kann. Wendet man ein, es wäre gar nicht tunlich gewesen, die Nackten in Distanz aufzustellen, — ich weiß nicht, ich möchte es für tunlich halten; angenommen aber, der Einwand sei richtig: nun dann wäre der ganze Stoff aufzugeben gewesen, und was hätte das geschadet? Es gibt ja der Stoffe genug, wobei sich Nacktes anbringen läßt. — Makart hat, das ist zuzugeben, diese Damen nicht frech im Ausdruck gehalten, aber das kann nicht hindern, daß richtiger Sinn sich empört. Wer, der eine Ahnung von Kunst hat, wäre so eng und dumm, ihr das nackte Weib zu wehren? Aber sie sorge dafür, daß sie uns in eine paradiesische Stimmung versetzt, wenn sie dieses so dankbare und zugleich so heikle Motiv benützt! Sie versetze uns in eine Welt, wo unsere Begriffe von Sitte, Scham, Anstand keine Stimme haben, in eine Götterwelt, eine Unschuldswelt, auf eine ideale Hochalm, wo es keine „Polizei gibt", noch zu geben braucht. Mitten hineingesetzt in die Welt, wo diese Begriffe gelten, — und sie darf sich nicht beklagen, daß jeder Nerv im Betrachter, der noch nicht verdorben ist, pfui schreit. Eine nackte Venus im Olymp, eine Eva im Paradies — gut, aber ein nacktes Weib auf einem Ball? Oder sind nackte Antwerpenerinnen unter lauter Bekleideten, zwischen Roßschwänzen, im Staub der Straße, im Schweißhauch von Tieren, Reitern und Fußvolk etwas Besseres, sind sie nicht etwas Schlimmeres als Ausladung aller Reize in einer Gesellschaft? Kann man sich die begleitenden Gedanken ferne halten? Was werden

die Landsknechte für Witze machen? Was wird der Kaiser sich denken, vor dem ein Rudel nackter Weiber herzieht? Historisch, nach Dürers Brief, hat er die Gruppe gar nicht angesehen, der historische Karl V. hätte sie, wollten sie im Zug vor ihm herlaufen, mit der Peitsche forthauen lassen: das zu denken kann man sich bei dem Anblick nicht enthalten. Und wenn man denn das Alles denkt, heißt das moralische Maßstäbe anwenden, wo sie nicht hingehören? Ganz geradlinig spinnt sich dies Urteil aus der Betrachtung der Komposition heraus, je unbefangener man davor tritt, desto gewisser. Ein verworrener Haufen von Menschen, aus dem man nicht kommt, — man sucht sich zurechtzufinden, man besinnt sich, wo der Grund der ganzen Unklarheit der Raumverteilung liegen müsse, findet ihn darin, daß dem Künstler nicht genügte, die nackten Schönen, von Luftperspektive überflort, in Distanz wie plastische Bilder im Bild zu zeigen, daß er sie recht deutlich im Vordergrund haben wollte, und man ist vom Bilde selbst, recht vom Künstler selbst in den Einwurf des moralischen Gefühls hineingedrängt, hineingestoßen. Man wird immer finden: ethisch ungesunder Kern drückt auf die innere Form des Kunstwerks als Kunstwerks, organischer Fehler desorganisiert. Die leuchtendste Farbe kann solchen Schaden nicht gut machen. Die Farbe ist viel, ist in der Malerei die Spitze der Vergegenwärtigung, aber sie ist nicht Alles. Ohne tüchtigen Einheitskern des Ganzen ist sie ein Prachtmantel, der um verworrene Glieder schlottert. — Von einzelnen starken Zeichnungs- und Proportionsfehlern in Makarts Bilde nicht zu reden. —

Dies und auch dies natürlich in krauserer Manier, wie es der Humor fordert, dies und so manches Andere außer der Satire auf Liebermanns Bild sollte mit Griffel und Wort in unserem Flugschriftchen noch gesagt, überall aber das Motiv beibehalten werden, daß Herr Krempelhuber durch die Ausstellung spaziert und hinter seinem Zylinder hervor seine Orakel ergehen läßt. Aber — wiederum quod non! Denn die Figur in ihren vier Positionen war schon Eigentum des Verlags der Fliegenden Blätter und durfte hiezu nicht benutzt werden, mein Text aber war ihr einmal auf den Leib geschrieben, und weiterer Text sollte wie gesagt ebenfalls an sie geknüpft werden, — also basta — und die Figur schläft nun unter den Holzstöcken.

Ich erzähle dies wie den früheren Hergang mit Dyk nicht mit feindlicher Absicht, will den Fliegenden Blättern nicht schaden und könnte nicht, wenn ich wollte. Sie haben ihren gesicherten Bestand, und ich bin der letzte, der ihnen den nicht gönnt. Sie bereiten Tausenden Vergnügen auch ohne kühnere Satire. Man hört etwa das Wort: Bierwitz fallen. Es sei darum! Hopfen und Malz sind gesunde Stoffe. Aber besser ist besser; trinkt der Münchner selbst gern auf manches Maßl Bier noch ein gut Glas Kirschengeist, die Fliegenden Blätter dürften so ein Glas von Zeit zu Zeit gar wohl auch einschenken. Warum denn gar so wenig wagen? Wer es mit Niemand verderben will, der verderbt sich am Ende gerade mit zu viel Rücksicht sein Leben und muß schließlich doch noch verkümmern, versauern, verliegen. „Harmlos“ ist ein zweifelhaftes Lob für die Komik, Wagen! ist am Ende doch die Parole, und die richtigen drei Heiligen für ein Witzblatt sind am Ende doch keine andern als Aristophanes, Rabelais und Fischart.

Dieser Zusatz zu dem alten Artikel über Gavarni und Töpffer hat sich seine bestimmten Grenzen stecken müssen. Er konnte sich nicht über die neuere französische, nicht über die englische, die italienische Karikatur und ihre periodischen Organe, ihre Stile, nicht einmal mit einer gewissen Vollständigkeit über die deutsche, z. B. nicht über den „Schalk“, nicht über die Wiener Blätter verbreiten, ja auch die Fliegenden Blätter konnten nur zu einem Teil ihrer Leistungen besprochen werden, und es soll mein Schweigen über die nicht erwähnten Mitarbeiter kein Urteil ausdrücken. Es ist eben ein Beitrag zu einer Geschichte der Karikatur. Wer uns eine solche schriebe! Das wäre einmal eine Aufgabe! Freilich fürwahr keine leichte! Sie erforderte eine Vereinigung von Eigenschaften, welche fast die Grenze menschlicher Kraft übersteigt. Gefordert wäre gründliche Vertrautheit mit der Kunstgeschichte und schon nach dieser Seite natürlich noch etwas Anderes als bloßes Wissen: Kunstsinn, kunstgebildetes Auge, Formengefühl. Aber das wäre eben nur die eine Seite. Die Karikatur steht in spezifisch engem Verhältnis zur Kulturgeschichte im weitesten Sinn, politische und soziale Geschichte, Geschichte der Sitte, der Wissenschaft, Dichtung, Religion mit einbegriffen. B e i d e s , Kunst und Leben müßte der Starke, der diese Arbeit wagen wollte, so tief verstehen, daß er ebenso fähig

wäre, eine Geschichte des Ideals — des ästhetischen wie des sittlich religiösen — zu schreiben, denn das Komische ist das umgekehrte Ideal, der Humor ist „der Gaukler, der, auf dem Kopfe tanzend, den Nektar hinaufwärts trinkt", und um die Verkehrung zu verstehen, muß man verstehen, was in ihr verkehrt ist.

Einer Geschichte der Karikatur dürften Illustrationen nicht fehlen, und die Auswahl derselben verlangte ebenfalls einen Grad von unterscheidendem Wertgefühl, wie er selten vorkommt. Man könnte besorgen, eine so lange Reihe von Zerrbildern werde ermüdend, entstimmend wirken, und bei diesem Punkt ist allerdings noch eine Beobachtung vorzubringen. Eine lange Reihe von Karikaturen kann man nicht in continuo ansehen. Ich habe dies beim Oberländer-Album erfahren. So berechtigt auch, so unentbehrlich das Häßliche in der Karikatur, in allem Komischen ist, die Seele wehrt sich dagegen, wenn seine Erscheinung über ein kurzes Zeitmaß hinausgeht, man spürt kaum die komische Wirkung mehr, der es dient. Es will nur pausenweise in Prisen geschnupft sein. Allein in einer Geschichte der Karikatur wird ja der Text vorherrschen und für ein Ausruhen und eine Sammlung zu neuer Frische für Auffassung der Bilder reichlich sorgen.

(Altes und Neues von Fr. Th. Vischer, Stuttgart 1881, I, 107—151.)

Dritter Teil.

Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode.

Diese Überschrift entlehnen wir von dem seligen Philosophen Christian Wolf. Er schrieb: Vernünftige Gedanken von den Kräften des menschlichen Verstandes; vernünftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt; und von den „allen Dingen überhaupt" ersah er sich überdies noch das eine und andere Ding aus, um vernünftige Gedanken darüber zu schreiben. Unter die „allen Dinge überhaupt" gehört aber nebst etlichem Anderem offenbar auch die Mode; wir meinen diesmal die Kleidermode. In der Tat getrösten wir uns, ganz im Geiste des würdigen Philosophen zu handeln, wenn wir über diesen Gegenstand vernünftig nachzudenken suchen. Er dachte z. B. nach über die Fenster eines Wohnhauses und bewies mit Obersatz, Untersatz, Schlußsatz unwiderleglich für jeden menschlichen Verstand, daß sie Raum für zwei Personen haben müssen; er wußte also recht wohl, daß nichts auf Erden ist, wovon unsere Vernunft sich nicht Rechenschaft geben will und soll. So flehen wir denn seinen Geist um Licht an, damit wir sonnenklar zu beweisen vermögen, warum die jetzige Mode so und nicht anders ist. Kennen wir unsern alten Weltweisen recht, so müssen wir allerdings vermuten, er hätte vielleicht, wenn er an diesen Gegenstand gelangt wäre, lieber nur bewiesen, daß und warum es damit übel bestellt sei und anders bestellt sein sollte. Hierin werden wir uns denn bestreben, nicht ganz so vernünftig, oder, wenn das stolze Wort erlaubt ist, noch vernünftiger zu sein als er.

Ein stolzes Wort; denn die Versuchung ist nicht klein, die Dinge einfach an dem richtigen Begriff als ihrem Maßstabe zu messen, um, wenn man sie anders findet, sie zu schelten und mit eifriger Predigt auf Besserung zu dringen, und nicht leicht erwirbt sich der Geist jene erhabene Ruhe, womit die Philosophie der Geschichte das Vernünftige und das Unvernünftige überschaut. Zuerst jedenfalls werden wir Miene machen müssen, als wollten wir uns auf der ersteren Stufe des Verhaltens festsetzen; wir werden sehr wohlweise, sehr gestrenge drein schauen, ja recht grob und zelotisch drein fahren, als meinten wir mit dem Hauch unseres Wortes die Welt verändern zu können;

aber mehr und mehr hoffen wir zu jener Höhe der wahren Weisheit uns zu erheben, welche auch das Irrationelle als natürliche Wirkung einer Reihe von Ursachen begreift und ganz darauf verzichtet, mit den schwachen Mitteln des einzelnen Mannes in ein Allgemeines, Herrschendes eingreifen zu wollen, das nur scheinbar ein Produkt der Willkür, in Wahrheit der Ausfluß gewisser Gesetze ist, welche den Zusammenhang zwischen den innern Zuständen der Menschheit und den Formen ihrer Erscheinung mit der Gewalt eines zwingenden, von dunkelm Drange der Symbolisierung geleiteten Instinktes beherrschen. Nur bitten wir dich, lieber, nach Weltweisheit, wie wir, dürstender Leser oder Leserin, um Nachsicht, wenn wir ein und das andere Mal rückfällig werden, wieder ins Eifern geraten und unser Gesicht in katonische, stoische Falten ziehen; denn noch einmal, der Standpunkt, wo es heißt: das sollte eben nicht so sein! liegt der menschlichen Schwäche so nahe und es ist so natürlich, zu zürnen, wenn man die Dinge gar so sehr anders beschaffen findet, als man bei vernünftigen Wesen erwarten sollte.

Du ahnest schon lange, lieber Leser und Leserin, daß es vor allem auf die K r i n o l i n e abgesehen ist. Mit ihr haben wir allerdings anzufangen, und wir werden auf sie zurückkommen. Gehen wir nur sogleich ans Werk und nehmen verabredetermaßen zuerst unsern niedrigeren Standpunkt ein, indem wir die Sünderin am strengen Kanon der Vernunft messen. Da müssen wir denn lauter Dinge sagen, die jeder Mensch von einigem Verstand und Geschmack auch ohne uns recht wohl weiß; wir müssen alles Wesentliche, was gegen die Angeklagte gesagt ist und gesagt werden kann, konzentriert noch einmal sagen; denn wir sind genötigt, uns die Unvernunft als solche ganz zum Bewußtsein zu bringen, ehe wir untersuchen, warum sie doch besteht, allem Hohn, allen unzähligen Witzen und frechen Karikaturen zum Trotze besteht und bestehen wird, bis — Doch greifen wir nicht uns selber vor!

Der Maßstab aller Schönheit für die Formen der Kleidung ist natürlich nichts Anderes als der menschliche Körper selbst. Nicht als ob ein großer Spielraum willkürlicher Abweichungen nicht einzuräumen wäre. Es muß noch andere Stilprinzipien geben als das antike, nach welchem das Gewand ein reines Echo der organischen Linien war; die unruhigere, durch Brüche sich bewegende Phantasie

der neueren Zeiten, die malerische Art der Auffassung muß auch ihr Recht haben; Farbe und tausenderlei Verzierung versöhnt mit mancher kühn ausbiegenden Linie. Dennoch bleibt jenes Gesetz stehen; was die Natur gebaut hat, darf nicht allzuweit übersprungen, nicht mißhandelt, verzerrt werden, und wir behaupten: die Krinoline gehört nicht unter jene Ausweichungen, welche innerhalb des zulässigen Spielraums liegen.

Solange die Welt steht, suchen Mann und Weib die spezifischen Schönheiten des Geschlechts in ihrer Kleidung hervorzuheben. Schlankheit ist die erste Frage bei der weiblichen Gestalt, nachher erst sieht man auf die Schönheit des Einzelnen. Die Schlankheit sitzt im Verhältnis der Hüfte zu der Stelle zwischen den Rippen und den Hüftknochen, der sogenannten Weiche oder der Taille des Leibs. Hier zieht sich die schlanke Gestalt eng und schmal zusammen, um dann voll und breit auszuquellen. Es ist ein Verhältnisbegriff: ein Weib kann kräftig breit über der Hüfte sein, und diese Stelle kann dennoch schmal erscheinen durch die noch kräftigere Entfaltung der Hüfte; aber es ist nur natürlich und erlaubt, hier der Natur nachzuhelfen und durch straffere Zusammenziehung über der Hüfte, wohl auch durch Vermehrung des Kleidungsvolumens, das von hier ab den Leib umgibt, das Verhältnis zu stärken und zu akzentuieren, wenn dies nur nicht so weit geht, daß man vergißt, wie es sich eben um einen Verhältnisbegriff handelt. Dann wird für alle Gestalten ein Grad von Dünne über der Hüfte verlangt, wie er nur der magern Gestalt zukommt, und unterhalb dieser Stelle auf das Übermaß losgearbeitet, von dem wir weiterhin zu sprechen haben. Es hat Zeit gekostet, bis die Menschheit zur Erkenntnis jenes leitenden Hauptsatzes in der weiblichen Kleidung durchdrang; die Volkstrachten wissen bis heute in wenigen Gegenden etwas von der Taille; sie lassen die Gürtung oder das Ende des Oberkleids nicht mit der Stelle zusammentreffen, wo sich der Leib über den Hüften zu seiner schmalen Mitte einzieht, sondern lieben es, hoch, ja mitten über Busen und Rippen zu gürten und von da abwärts nicht auf Breite und Fülle zu arbeiten, sondern einen Umriß zu schaffen, der an Geradheit des Falls auf allen Seiten das Lineal beschämt.

Die Griechinnen gürteten sich freilich auch ganz hoch, just unter dem Busen, aber das weiche, wenig genähte Kleid fiel von da herab

an der Hüfte so auf, daß es sie durch natürliche, bewegliche Falten nur um so schöner hob und zeichnete; daher war es verrückt, daß die französische Mode der Revolutions- und ersten Kaiserzeit mit modern geschnittenen und genähten Kleidern das griechische Verhältnis nachahmte. Das war aber ein Extrem gegen ein anderes Extrem, nämlich gegen den Reifrock und die furchtbare Einpressung der Leibestaille, das war Übermaß der Opposition. Auf den Reifrock und auf diese Reaktion gegen ihn müssen wir seines Orts zurückkommen; nur so viel wollen wir schon jetzt anführen, daß zur Zeit seiner Herrschaft fast alles schon gegen ihn vorgebracht ist, was heute gegen die Krinoline geschrieben, gesprochen, gezeichnet, gestochen wird, wie man ersehen mag aus einem gar löblichen Buche, das neuerdings erschienen: „Die deutsche Trachten- und Modenwelt, ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte von Jakob Falke.“ Aus jenem alten Kriege können wir auch Eines sogleich herausnehmen, was gerade in unsern Zusammenhang paßt. Wir wollen nämlich, ehe wir an unser hochnotpeinliches Gericht gehen, einen Entschuldigungs- oder Erklärungsgrund abtun, der gar nicht aus dem Geschmacksgebiete, sondern aus der Sphäre der Hygiene genommen ist. Genau wie heute meinte man damals den Reifrock rechtfertigen zu können mit der angenehmen, zweckmäßigen Kühle, welche die Glieder darunter genießen, und genau wie damals fragten andere, warum man denn im Winter, wo man nicht Kühle, sondern Wärme sucht, das luftige, weite Rund nicht mit einer mäßigeren Form vertausche? Dies führt uns freilich auf eine Hypothese über die Entstehung der Krinoline, die so beißender Art ist, daß ein anderer als ein gründlicher Philosoph der Geschichte meinen müßte, sie allein sollte hinreichen, jedes Weib, das erröten kann, vor dieser Mode abzuschrecken. Indem wir sagen, was uns darauf führt, ist die verwünschte Hypothese zugleich mit ausgesprochen: man will nämlich auf seiten der Mediziner wissen, daß jene so belobte Kühle schon Erkältungen mit sich gebracht habe, welche ein verderblich vorschnelles Ende eines Zustandes herbeiführten, den zu verhüllen der ursprüngliche Zweck der Krinoline sei. Doch befassen wir uns als rationelle, vernünftige Denker nicht weiter mit mystischen Dingen, sondern bleiben bei unserem Leisten, kommen zur Sache!

Nun, und so sagen wir denn: die Krinoline ist eine Übertreibung, welche die Schönheitslinie der Schlankheit nicht verstärkt, markiert,

sondern verzerrt, aufhebt, einen falschen Begriff des weiblichen, des menschlichen Baues gibt. Wenn die Konturen von der Hüfte an in das ganz Unmögliche toll auslaufen, so fragt das Auge nicht mehr nach dem Verhältnis der Ausquellung zu dem schmalen Durchmesser der Leibestaille; alles ist eins, Niemand ist schlank, Niemand unschlank, es gibt in der phantastischen Lüge kein Gesetz mehr. Und das ist nun doch gewiß häßlich, sehr häßlich!

Nehmen wir's aber noch etwas genauer und sehen zu, was für einzelne Schönheiten in dieser Häßlichkeit zugrunde gehen, so daß man dieselbe nur mit einem herzlichen: schade! schade! betrachten kann. Geopfert, in Mißform verkehrt wird der unendliche ästhetische Vorteil der weiblichen Gewandung überhaupt; er liegt im Faltenflusse des langen Kleides. Der ungebrochene Zug der reichlich ergossenen Falten läßt die Gestalt größer erscheinen als sie ist, wirkt wie ein erhaltener Rest der stilvollen antiken Gewänder, hat daher einen idealen Charakter und ist nicht die kleinste der Ursachen, warum das Weib dem Manne zum Symbol des Harmonischen, zum Idealbild wird und ihm festlich, wie ein Geist aus milderen und reineren Regionen vor Augen tritt. Schon die Besetzung der Kleider mit breiten Volants stört und bricht dieses schöne Ganze und hebt die scheinbare Erhöhung der Gestalt auf, indem das Auge mit jedem neuen Stockwerk zu einer neuen Figur überzugehen glaubt. Jene wüsten Schreierinnen vollends, die für kurzen Rock und Hosen in Amerika aufgetreten sind, verdienen den ganzen Abscheu ihres Geschlechts. — Das lange Kleid verhüllt nun zwar die Formen, aber nicht, ohne sie erraten zu lassen; bei manchen Bewegungen und Stellungen prägt sich die Bildung der Hüfte, des Beines im Gewandstoff aus, bei Anstrengungen oder wenn ein schalkhafter Bote des Äolus ihn fest an die Formen preßt, oft in aller Anmut der plastischen Linie. Eine besondere Schönheit bringt die Bewegung hinzu. Hat ein Weib den rhythmischen, schwebenden, musikalischen Gang, das unbeschreibliche Neigen und Beugen, das sich so rührend in Sinn und Phantasie einschleicht, so erscheint der große, schwungvolle Faltenzug wie eine poetische, reizende Fortsetzung und Erweiterung des schönen Bewegens der Glieder, wie eine Variation über das Thema. Und nun die Krinoline! An die Stelle des schwungvollen Faltenflusses nach der Tiefe setzt sie die Aufbauschung in die Weite, an die Stelle des Hohen das

Runde und Breite, die Ausspannung nach allen vier Weltgegenden, an die Stelle der schönen Natur das Faß, den Hühnerkorb, die Glocke. Keine Form kann sich darin ausprägen, weil keine an das weite Gehäuse anzuliegen kommt, und nebenbei ist nicht zu übersehen, daß das Gestell einen geometrischen Kreis darstellt, die Figur also, von der Seite gesehen, nicht bloß nach hinten (was, mit einiger Maßhaltung bewerkstelligt, ganz in der Ordnung wäre), sondern auch nach vorne aufgetrieben, aufgebauscht erscheint. Nun fällt aber natürlich auch das schöne Echo der Gliederbewegung im Gewande weg, keine schwebenden Falten begleiten sie, führen sie weiter, vervielfältigen sie, ja das Kleid folgt nicht nur nicht dem Leibe, sondern, zum selbständigen Mechanismus geworden, agiert es nach dem ersten Anstoß, den es durch die Bewegung erhalten, für sich, schwingt sich nach seinen eigenen Gesetzen hin und her; das Weib geht vorwärts, die Glocke, worin sie steckt, dreht im Kreise. Wie man's nur aushalten kann! Soll durchaus der Rock sehr weit abstehen, warum blieb man denn nicht bei der eigentlichen Krinoline, dem Unterkleid von Roßhaar, das den Rock doch wenigstens nicht wagrecht aufbauschte, sondern immer noch etwas Fall hatte!

Wir möchten hier noch etwas anmerken; es ist ein zarter Punkt, den wir schwer in das bestimmte Wort zu fassen vermögen. Es gibt gewisse plötzliche Schwenkungen im weiblichen Gang, recht merklich kokett, und doch braucht eine Dame noch lange keine Kokette zu sein, um mit dieser furchtbaren Waffe die Männerherzen schockweise zu erobern. Kennern brauchen wir nicht zu sagen, daß sie nur im Vorübergehen, im Abgehen, daß sie nicht von der Vorderseite, sondern von der Rückseite sich präsentieren; die Spanier legen einen ungeheuren Wert darauf, haben einen eigenen Namen dafür, der uns entfallen ist, und flüstern gern einer vorübergehenden Schönen ein Wort der Bewunderung zu, um zum Dank eine solche Lazertenbewegung als Augenschmauß zu bekommen. Wie sollte in einer Krinoline diese reizende Schwenkung, Schwankung, Wackelung möglich sein? Es würden nur einige Reife in unorganische, geometrische Drehung versetzt.

Wir halten uns nun nicht weiter bei dem Lächerlichen dieser Kreisbewegungen auf, sondern schreiten in ordentlicher logischer Methode zu unserem zweiten Satze fort: die Krinoline ist impertinent. Im-

pertinent natürlich schon wegen des großen Raumes, den sie für die Person in Anspruch nimmt. Allein das ist noch viel zu allgemein, zu abstrakt gesprochen; nein, impertinent wegen der ungeheuer herausfordernden, augenfälligen Beziehung auf den Mann. „Willst du,“ so spricht die Krinoline zum Individuum männlichen Geschlechts, das ihr in die Nähe kommt, „hinunter übers Trottoir, oder willst du's wagen, mich anzustreifen, zu drücken? Willst du da neben mir auf dem Parkettsitz mein Kleid auf den Schoß nehmen oder darauf sitzen? Fühlst du die eisernen Reife? Fühlst du die uneinnehmbare Burg, den Malakoffkranz, den entsetzlichen Gürtel der Tugend, der an deine Waden drückt?“ — Wir werden frivol? — Oh, reizende Leserin, für so unschuldig wirst du selbst uns dürre Gelehrte nicht halten, daß du glaubtest, wir wüßten nicht, was Kleider bei dem schönen Geschlechte sind und bedeuten, wir meinten, sie könnten je etwas Anderes sein als eine Welt von Beziehungen, Andeutungen, eine schweigend beredte Sprache, eine Rüstkammer sanfter Fragen, furchtbarer Abweisungen, rührender Bitten, grausamer Drohungen, glühender Geständnisse, kalter Verschließungen, oder es wäre uns verborgen, welche unter diesen Rüstzeugen die mehr verführerischen seien, die entgegenkommenden oder die abschreckenden, wir zweifelten, was den Mann kühner mache, wenn man ihm lockt, oder wenn man ihn in eine Ecke drückt. — „Aber, unsittlicher Mensch, erkennst du denn nicht, daß ein Kleid, das von den wirklichen Körperformen so weit absteht, daß es gar kein Bild von ihnen gibt, das allersittsamste ist?“ — Au contraire, im Gegenteil, anzi, anzi! Der Kontrast ist es, der reizt, die Entstellung, welche über die wahre Gestalt, über die Naturgeheimnisse mit geschärfter Neugier nachzudenken nötigt, welche den gründlichen Forscher anleitet, abzuwarten, bis etwa eine jener Kreisschwingungen mehr gesteht als das Kleid selbst, und so den frechen Eroberer — Doch halt! Du, süße Unschuld, die etwa diese Zeilen lesen sollte und doch in Krinoline geht, verkenne uns nicht! Wir sind nicht so böse, als es scheint; wir schreiben das Schlimme, was uns bei einer verfänglichen Tracht einfällt, nicht auf Rechnung der Einzelnen; wir meinen nicht, jede liebenswürdige Trägerin durchlaufe in ihrem Köpfchen die bösen Gedanken, die in diesen Formen lauern; wir kennen die Macht der Mode, wie sie blendet und zwingt; wir haben nicht vergessen, wie manches ganz reine Herz in den Busen

schlug, welche die Tracht der neunziger Jahre so frech entblöste. Nur das mute man uns nicht zu, daß wir glauben, man sei in dem großen Hexenkessel, aus welchem die Moden hervorgehen, in Paris, sich dessen nicht bewußt, was man braut.

Schließlich hätten wir noch den Satz auszuführen: die Krinoline ist unbequem. Wir wollen uns freilich nicht lächerlicher machen als durchaus nötig ist. Es wäre auch gar zu naiv, nicht zu wissen, daß man der Schönheit schwerere Opfer bringt als der Bequemlichkeit, ja selbst der Tugend, und wäre die Krinoline nur schön, so dürfte sie noch zehnmal unbequemer sein, als sie ist. Nur wenn ausgemacht wäre, daß sie nicht schön ist, läge darin die Vollendung der Verkehrtheit, daß sie zudem noch sehr unbequem ist. Uns scheint es nun freilich ausgemacht; allein eine gewisse Art von Reiz haben wir allerdings ihr zugeschrieben, und die Unbequemlichkeit wird nun von den zarten Händchen als ein Motiv benützt, diese Art des Reizes noch zu verstärken: das Kleid wird im Gehen vorne zierlich in die Höhe genommen — welches Herz kann da widerstehen!

Nun wollen wir vorerst haltmachen. Von andern Stücken der neueren Frauenmode soll nachher die Rede werden; wir bleiben für jetzt beim Hauptstücke stehen. Wir haben nun zu erklären, wie es denn komme, daß eine solche Mißgestalt aufkommen konnte und sich bis heute halten kann, wir schicken uns an, für unsere Grobheit den Leserinnen eine glänzende Satisfaktion zu geben.

Heraus denn mit dem Wort, auf das wir es vor allem angelegt haben: die Schuld liegt nicht am Weibe, sondern am Manne. Die Männermode war weibisch geworden, da wurde die Weibermode männisch. Der Mann bot die Blöße, öffnete die Bresche, in welche das Weib mit Pomp und Triumph, mit fliegenden Fahnen, aufgebauscht, aufgebläht, ein wandelnder Luftballon, eine geschwollene, rasende Dampfnudel eindrang.

Die Männermode der vierziger Jahre hatte es zu einem ganz vernünftigen, hübschen Rocke gebracht. Die Taille saß, wo sie sitzen soll, in der natürlichen Taille des Leibs; sie griff hier kräftig ein, und die kurzen Schöße, etwas faltig (mitunter freilich zu faltenreich oder „lockig", was denn allerdings eine Ausartung war) standen vom Leibe ab. Der Mann soll nun freilich nicht die Schlankheit der weiblichen Taille heucheln; sein Körperbau zeigt nicht den Gegensatz der

eingezogenen und dann ausgeschweiften Linie der Hüfte wie der weibliche; allein der Unterschied ist kein absoluter. Eine Hüfte, die so schmal ist, daß sie mit der Weiche gleiche Linie bildet, steht auch dem Manne schlecht an, und man übersehe zudem nicht, daß es sich nicht bloß von der Fassade, sondern auch von der Seitenansicht handelt. Wo diese über dem Hüftknochen keine Eintiefung zeigt, da fehlt es an kräftiger Bildung jenes Teils, auf welchen der gerechte Logos in den Wolken des Aristophanes so großes Gewicht legt; einen schlechten oder gar keinen Hintern besitzen ist aber immer ein ästhetisches Unglück.

Es spricht jedoch für einen Rock, der durch tüchtiges Eingreifen die Taille betont, noch ein anderes Moment: feste Gürtung hebt die Brust, die Brust aber ist eine wesentliche Geschlechtsschönheit des Mannes. Schon darum würden wir für den Soldaten die Gurtkuppel vorziehen. Die Behandlung der Brust nun war ebenfalls in der vergangenen Rockmode eine ganz löbliche. Es wurde zu ihr noch ein Teil der Achsel gezogen, und so erschien sie etwas breiter als in der Natur, was ganz zu den erlaubten Eitelkeiten gehört. Der Ärmel war ziemlich anliegend und zeigte die Muskulatur des Arms. Dies und die Verengung der Achsel hinderten freilich einigermaßen die Bewegung, doch konnte ein guter Schneider dem leicht vorbeugen. Die Hosen waren etwas mehr weit als eng, was ganz das Richtige ist, denn da jeder Rock den Rumpf stärker erscheinen läßt, als er ist, so bringen enge Hosen immer den Eindruck eines unzulänglich dünnen Gestells mit sich, sie wären denn g a n z anliegend, wodurch die Kraft der Muskeln spezieller gezeichnet wird und ins Auge tritt. Doch wird das Mißverhältnis auch im letzteren Falle nicht aufgehoben, wie sich davon jeder überzeugen kann, der die ungarische Infanterie mit ihren modernen Röcken und nationalen Hosen sieht.

Schreiber dieses hatte die Wendung der Mode in den fünfziger Jahren nicht alsbald bemerkt. Als ihm der Eine und Andere, angetan mit dem neuen Schneiderkunstwerk, begegnete, meinte er anfangs einzelne Männer mit abnorm weiblich gebildeten Beinen und dem mehr schiebenden Gange zu sehen, der sich bei dem Weib aus der eingezogenen Bildung des Knies bei ausgebogenem Oberschenkel ergibt. Allein es begegneten ihm deren Mehrere und immer Mehrere, bis ihm die Augen aufgiengen und er zum Bewußtsein über den Grund,

über die neue Mode kam. Die Schöße des Rocks — von hier müssen wir nun ausgehen — waren nicht mehr abstehend, sondern so geschnitten, daß sie unter der Breite der Hüfte und dem Sitze sich einwärts an den Oberschenkel legten, die Hosen aber waren ganz eng geworden. Nun entstand eine Linie, die sich vom Oberschenkel gegen das Knie einzog, und hiemit der Schein einer weiblichen Kniebildung, was man in einigen Gegenden Deutschlands Weinstühle, in andern Schneiderbeine heißt. Die enge Hose an sich schon machte den Eindruck der Kraftlosigkeit. — Jetzt gehen wir weiter nach oben. Die Taille des Rocks saß nicht mehr im natürlichen Einschnitte des Körpers, sondern oberhalb desselben, und dies erinnerte freilich zunächst nicht an weibliche Taille, allein der obere Teil der Schöße, da sie nach unten wieder einwärts liefen, ergab das Bild einer sehr fetten Bildung dieser Gegend und erschien daher weiblich im Übermaß. Nun die Brust. Sie stellte sich schmäler dar als in der Natur, denn die Ärmel waren auf einmal sehr weit geworden und zudem, wie in der lächerlichen Mode der dreißiger Jahre, oben, wo sie ansetzen, in spitz aufstehender Faltung aufgefaßt, wodurch denn auch die Schulter, obwohl in freier Bewegung begünstigt, doch, da jede Bestimmtheit ihrer Form verschwand, in der Erscheinung keineswegs gewann, sondern ins Charakterlose verschwand. Der Ärmel war, wie in die Weite, so auch in die Länge gewachsen, so daß er die Hälfte der Hand verdeckte. Fragt man sich, wie die Mode auf solche Ärmel geraten konnte, so scheint die nächste Antwort: der Bequemlichkeit wegen. Allein wenn der Schneider nun leichtere Arbeit hatte, der Armbewegung Raum zu geben, so vergesse man, da einmal vom Zweckmäßigen die Rede sein soll, nicht, daß weite Ärmel recht wie gemacht sind zum Erkälten, denn nirgends mehr als am Arme schleichen sich Erkältungen ein. Weite Ärmel gehören ins heiße Klima, wo jeder Druck des Kleides am Arm unleidlich ist; da aber wird dann dieser Teil des Gewandes mit Verschnürung, Borten in Gold und Silber, spitzigem Ausschnitt, Quasten u. dgl. reich verziert; da ist man träg, läßt sich viel bedienen, muß nicht jeden Augenblick fürchten, Staub, Tintenfässer, Speiseschüsseln mit dem Geschlampe auszuwischen und auszutunken. So war es offenbar viel weniger eine Bequemlichkeit als eine Koketterie, um was es sich handelte. Weite, luftige Gewandstücke haben etwas Flottes, Freies, Schwebendes; allein sie wirken in diesem Sinne nur

als Teile eines Ganzen, das denselben Charakter trägt und überhaupt der Phantasie, auch dem Farbensinn Raum gibt. Nur ums Himmels willen mit unserer Tracht, deren Prinzip Phantasielosigkeit und Farbenverachtung ist, nichts Romantisches verbinden wollen! Es wird zur ärmlichsten Karikatur, zum Probstein, zum Maßstab, der die Dürftigkeit, die hungrige Trockenheit des Ganzen nur um so härter ins Licht setzt, recht zum Armensündergerichte!

Wir erinnern hier an die Schals, wie sie neuerdings bei den Männern aufgekommen sind. Nicht darum sind sie lächerlich, weil die Weiber solche tragen; in Spanien, in Südamerika, in Schottland (plaid) ist bekanntlich der Schal auch Männertracht; aber er prangt in reichen, vollen Farben, und so freilich ist er ein stattliches Stück, im ärmlichen Grau und in den beliebten Mißfarben dagegen ein hölzerner Sporn, ein pappendeckelner Helm. Freilich aber, wie würde ein Schal mit vollen Farben zu unserer übrigen Tracht passen? — Gelegentlich erwähnen wir auch den gestrickten Halsschal Cache-nez, auch Bajadere genannt, ein Ding, das leider immer mehr einreißt. Eine bessere Anstalt läßt sich nicht erfinden, wenn es gilt, alles auf möglichst vielen Katarrh anzulegen; der Hals wird über das Maß erwärmt, in Schweiß gebracht, so daß nun jedes Lüftchen ihn erkältet. Die gebildeten Klassen, die etwas mehr nachdenken, könnten es füglich dem Knoten überlassen, mit der bunten Strickarbeit seines Schatzes am Sonntag zu prangen.

Kommen wir auf unsern Ärmel zurück; wir haben noch weitere Zwecke der Koketterie aufzuweisen, die ihn hervorriefen. Seine weite Öffnung läßt die Hand kleiner erscheinen und gebietet sehr häufigen Wechsel der Wäsche, ja es täte Not, stündlich das Hemd zu erneuern. Freilich hat es mit der Noblesse des stündlichen Weißzeugwechsels seine Wege, Manschetten tun's auch; aber item, es sieht eben doch höllisch vornehm aus, so ein schwarzes oder mit roter Seide gefüttertes Loch mit feiner Wäsche und mit der zarten, weißen Hand darin! Im trockenen Ernste müssen wir freilich sagen, daß Kokettieren mit der Hand nach unserer ästhetischen Konfession nicht zu den zulässigen, sondern zu den kleinlichen, den lächerlichen Manneseitelkeiten gehört; ebenso das Kokettieren mit kleinem Fuß. Dem Manne steht die Kraft an, wohl die Kraft mit Anmut, aber nicht das Niedliche.

Nun muß aber noch ausdrücklich von der Bewegung die Rede werden. Weite Gewänder gehören für Zeiten und Völker, die sich stattlich,

mit einer würdigen Weitläufigkeit bewegen. Unsere Bewegungen sind rasch, kurz, knapp, ihr Charakter ist durch das herrschende Prinzip der Zeitersparnis bedingt. Ein Mensch etwa unter Tausenden hat in unsern nordischen Ländern schönen Gang, entwickelte, schwungvolle Haltung. Bei solcher Stillosigkeit der Bewegung bringt nun das weite Zeug nur den vollendeten Begriff der Schlaffheit, ja, weil die Hand in der weiten Höhle verschwindet, des ganz Blöden, Latschigen mit sich. Das sind nicht mehr Arme, sondern Flügelrudimente, Pinguinsflügelstümpfe, Fischflossen, und die Bewegung der formlosen Anhängsel im Gang sieht einem törichten, simpelhaften Fuchteln, Schieben, Nachjücken, Rudern gleich. — Dazu kam nun endlich die Länge des ganzen Gebäudes. Langer Rock ist nur leidlich, wenn er gar nicht in die Taille geschnitten ist und wenn er in freien großen Falten fließt; ist aber ein nach der Taille organisierter Rock einmal lang, so gibt ihm straffer Eingriff an dieser Stelle wenigstens etwas Charakter: sitzt er hier nicht am richtigen Ort, faßt er den Leib nicht zusammen, hängen die Schöße schlaff herab und kommen noch die gestaltlosen Ärmelsäcke dazu, so ist das nicht ein Rock, sondern ein Kittel; der Begriff des völlig Schlaffen, des Lotterichen und Schlotterichen ist bis zur Vollendung realisiert.

Es ist Zeit, daß wir aus unsern technischen Beobachtungen das höhere Resultat ziehen. — Schlaff, schlaff! hat uns jeder Zug dieser Männerkleidung zugerufen; doch nein, das Wort ist nicht zureichend; blasiert! blasiert! höllisch blasiert! Und vornehm, so recht aristokratisch blasiert! Das ist die Predigt, die aus diesem Affenkittel mit den engen Hosen hervorschallt. O, wie ländlich, wie naiv wäre es, so spricht diese Mode, irgendein Pathos zu haben, auf irgend etwas gespannt, für irgend etwas warm zu werden, irgendein straffes Wollen kund zu geben, ausgenommen etwa in Aktien, in Papieren! O, wir sind müd, müd, stumpf, lahm, abgereizt bis auf den letzten Nerv! O wir lassen die Welt laufen, wie sie läuft; es ist doch alles Streben kindisch, und zum Zeichen dieser unserer Reife soll an uns alles teils hängen, schlottern, lottern, teils dürr und steckenhaft sein. — Und als der Verfasser dieser vernünftigen Gedanken den ersten Jüngling mit dem allermodernsten Hemdkragen auf der Eisenbahn einsteigen sah, so meinte er alles Ernstes, einen Pfaffen zu sehen; denn dieser weiße Streifen läuft ja in gleicher Höhe niedrig um den Hals, wie das be-

kannte Kollar des katholischen Klerus, und der lange Kittel war zudem schwarz. Als er den Weltmenschen neuester Mode erkannt hatte, begriff er, was auch dieser Hemdkragen heißen will: O, uns ist Alles, Alles Eins, auch die Konkordate! Warum nicht? Sollen wir für Aufklärung schwärmen wie edle Jünglinge? Ist nicht Hierarchie vornehmer als die Plattheit seichter Geisterbefreiung, die am Ende immer darauf geht, den noblen Menschen im Genusse zu stören? — Zudem gibt dieser Kragen, da er den Hals in gerader, scharfer Linie rund umschneidet, so etwas angenehm frisch Geköpftes, was so recht zum Charakter des Blasierten stimmt.

Zur Farbe müssen wir noch etwas hinzufügen. Daß ein gebildeter Mensch keinerlei ungebrochene oder nur überhaupt kräftig ausgesprochene Farbe auf dem Leib tragen darf, ist ein längst bekanntes Axiom unserer modernen Gesellschaft. Doch duldete die Tracht der vorigen Jahre, freilich neben unseliger Neigung zu den verschiedenen Übergängen des Violetten, noch ein ziemlich kräftiges Blau und Grün. Die letzte Mode erst läßt durchaus nur noch Mißfarben zu, und besonders vorgezogen wurde zunächst das so recht innig an den Schmutz erinnernde Braungrün. Daneben war natürlich wie vorher Schwarz beliebt; neu aber kam auf das Graue. Und dies war sehr richtig gefühlt; die vollendete Mattheit und Schlaffheit im Schnitt mußte sich mit der Farbe der Waisenbubenuniform vermählen; das ganz Blasierte ist farblos, selbst Schwarz ist ihm zu entschieden, grau, grau, wie die Seele drinnen, mußte der Kittel werden. Nebenbei mag hier bemerkt werden, wie lächerlich der Farbensinn, da er sich doch nicht ganz unterdrücken läßt, unter dem schweren Druck der Mode sich Luft macht. Bei den nobeln Leuten spielt er in allerhand Schnörkeln von anderer Schattierung der Grundfarbe in den Seitenstreifen (galons) der Hosen, ja wir haben Onkel-Toms-Hütte-Hosen erlebt. Das unglückliche Volk aber, bei welchem er stets ungeschwächter sich erhält, wird mit scheußlichem Rhabarber- und Ockergelb und mit allerhand Buntem, das eine grelle Verbindung von lauter dennoch unreinen Farben zeigt, vom Höllenrachen der Fabriken abgespeist; die Juden namentlich, deren orientalischer Sinn eine dunkle Reminiszenz der Farbenfülle bewahrt, greifen nach diesen Stoffen.

Gehen wir nun in unserem Bilde des echt modernen Gentleman weiter nach oben, so haben wir über Gesichtsdekoration nichts weiter

zu sagen, als daß das Einzwicken der Lorgnette in die Augenhöhle sich als einer der liebreizendsten Züge unseres Stutzertums billig erhalten hat. Dem wahrhaft modernen Individuum würde es natürlich schlecht anstehen, gut zu sehen; es ist aber zu gebildet, nicht zu wissen, wie unheimlich der Glasglanz der Brille, bleibend über den Augen, das Gesicht entstellt. Die Lorgnette oft mit der Hand aufzunehmen, ist an sich unbequem und wäre vollends gegen den nobeln Abandon; man verwendet also zum längeren Einklemmen ein Organ, das zu allem eher berufen erscheint, als zum Packen und Zwicken, das Auge; die verwünschten Falten, die sich dadurch bilden, geben dazu einen Ausdruck, worin feines Visieren, kritischer Schnellblick und ein Ennui, ein eigentlich doch nicht der Mühe wert Finden, eine pointierte Morosität sich famos vornehm vereinigen. Im vollen Widerspruche mit dem Charakter des Kittels, der Hosen, des nunmehr wieder zahm stehenden oder, wie schon bemerkt, pfäffisch in gleich niedriger Rundung umlaufenden Vatermörders ist der Vollbart geblieben. Über diese und andere Reste des Männlichen oder Keime der Wiederermannung nachher ein Wort; wir fügen nur noch bei, daß neben demselben auch der englische Backenbart aufkommen zu wollen scheint, der bei rasiertem Kinn unbeschnitten in langen Zapfen vom Backen schief abragt, recht wohl erfunden, um ein falsches, abgeschmacktes, verrücktes Bild vom Gesichtsumriß zu geben. Es bleibt uns aber noch etwas zu sagen über die Frisur. Wir müssen unsern Apoll umdrehen und von hinten angucken. Und hier verzeihe man uns, wenn wir nicht im eigenen Namen reden; wir mögen die groben, wüsten Dinge, die wir hier sagen müssen, nicht auf die eigene Verantwortung nehmen.

Steig also herauf, alter, lustiger, närrischer Wörterschnörkler Fischart, und laß vernehmen, was du zu der Erscheinung sagen würdest! Aber ehe wir dich zum Worte kommen lassen, bitten wir die zarte Leserin, die Stelle zu überschlagen, und bemerken zu ihrer Warnung ausdrücklich, daß sie mit Anführungszeichen beginnt und endet.

Schon glaube ich unsern derben Ahn zu vernehmen, wie er also spricht: „Was willst nun noch, lottericher, schlot116tericher, armsuchtelicher, matter, schlaffer, flattericher, tappicher, engbrüstiger Aff, Weiberknieschiebender, dürrwadiger, lendenfetter, verklemmter, Roß- und Kuhdreckfarbiger, regenwetterisch grauer, hungerleiderischer Lump, der die Hosen am Arm und die Ärmel an den Beinen trägt, was willst nun

noch? Haben die Läus nit gnug Waldweg und Fußsteig auf deinem Grind? mußt ihnen noch die breite, weiße Lauslandstraßen über den Hinterkopf dämmen, schwemmen und kämmen, bauen, krauen und stauen? Sollen die Tierlein um so bequemer hintenüber prozessieren und marschieren, auf daß sie sehen, daß nichts hinter dir ist, wie nichts vor dir? Meinst wohl, ein schöne Frauen werde dich um so lieber küssen, wenn die unsaubern Hausleut ins Genick gewallet und gewandelt seien? O pfui Teufel! ich möcht' auch wohl, wenn ich ein ehrlich deutsch Weib wäre, so einen ausgeblasenen, ausgetunkten, ausgesupften und ausgetupften Brocken vom wälschen Tisch, so einen mürben, pelzigen Kohlrabistengel, so ein faules, altes Kohlblatt, das am Abgußstein in der Kuchen herunterhängt, an mein Herze drücken, fügen und schmiegen" usw.

So würde ein Mann des sechzehnten Jahrhunderts sprechen, der nicht begreiflich fände, wie man das Noble allein in die Feinheit und Kostspieligkeit der Stoffe kann legen wollen, der in derselben keinerlei Ersatz für den Mangel aller Phantasie in Form und Farbe erkennen würde, der kein Auge hätte für die reservierte Vornehmheit in Blick und Miene, wie sie mit jedem Zuge die ehrliche Freude am Vollen und Glänzenden verspottet und zu sagen scheint: ich könnte wohl, aber ich mag nicht, und der daher alles zusammen nur eben recht gemein und dürftig finden müßte. Und gestehen wir nur, wir haben ihn gerne zu Worte kommen lassen, weil wir selber mitunter etwas derber sind, als ein geläutertes Gehör es leicht vertragen mag, auf der Folie der noch größeren Derbheit aber die unsrige vielleicht etwas anständiger erscheint. In der Tat aber brauchen wir diese neueste Männermode nicht mit den bunten und formreichen Trachten des sechzehnten Jahrhunderts zusammenzustellen, um hart, wenn auch nicht so hart wie unser aus dem Geisterreich beschworener Fischart, von ihr zu sprechen. Es genügt selbst die Vergleichung mit dem Schnitte der vierziger Jahre, von der wir ausgegangen sind; sie verhalten sich wirklich zu einander wie straff und schlaff.

Und nun kommen wir auf unsern Ausgangspunkt, die weibliche Mode und ihr Hauptstück, die Krinoline, zurück und sagen zuerst einfach: was Wunder denn also, da der Mann so weibisch, so zahm, so breiweich auftrat, daß das Weib ein Kleid anlegte, das nicht etwa bloß schreit, nein, wettert, flucht, donnert, so daß man nie mit so

viel Recht von „Aufdonnern" reden konnte? ein Kleid, das auf den ersten Blick schon ruft: alle Hagel, Kreuz-Stock-Schwere-Not, Bomben-Element, noch einmal, ich bin da, ich brauche Platz für Zwei, Vier, Sechs! — Wenn der Mann Weib wurde, was Wunder, daß das Weib nicht nur Mann überhaupt, sondern nur gleich Husar, Dragoner, Kürassier wurde? daß sie nun zum ungeheuern Rock auch noch die hohen Absätze an Schuh und Stiefelchen nahm, um recht bubenmäßig dreinzutrappen? und daß sie den Amazonenhut mit wallender Feder schief aufs Ohr setzte, unsere Angströhren zu verhöhnen? Wie könnt ihr darüber schelten? Würden's die Väter und Ehemänner nicht leiden, so würden die Weiber nicht so über die Schnur hauen. Die Männer muß man anklagen, wenn die Frauen aus Rand und Band gehen.

Nun aber meine man nicht, wir geraten, wenn wir die Damenmode aus diesem Gegensatz erklären, aus dem Grundbegriff des Blasierten und Aristokratischen heraus, den wir in der Männertracht dargestellt fanden. Eben die letzte Bemerkung führt uns vielmehr wieder zu demselben zurück und gibt den natürlichen Anlaß, die Sache etwas genauer und allgemeiner zu nehmen. Die Stimmung vor 1848 war frisch, männlich, strebend, reich an Hoffnungen und freilich auch reich an Illusionen; es folgte die Zeit der Reaktion, und in solchen Zeiten gibt man mit den Träumen leicht auch Hoffnung, männliches Streben, Glauben an höhere Güter der Menschheit, jedes Pathos auf. Die bürgerlichen Stände werfen sich auf Industrie und Geld; der Adel, die exquisite Gesellschaft sitzt wieder oben und teilt jenen die Lust mit, in der welken, lahmen Zeit raffiniert zu genießen und den feinsten Genuß in der Ironie der Blasiertheit zu suchen. Farbe bekennen gilt für lächerlich, straff sein für kindisch; wie sollte da die Tracht nicht auch farblos, schlaff und eng zugleich werden? Solche vornehm blasierte Zeiten haben aber auch gewöhnlich zur Folge, daß das Weib in der Gesellschaft zu hoch obenauf kommt. Das Weib hätte wenig Freude daran, wenn ihm ganz klar wäre, was das bedeutet, wie wenig wahre Ehre mit dieser laszíven Herrschaft ihm eingeräumt ist. Es ist nicht zum erstenmal, daß dies Obenaufsitzen sich im Reifrock seinen Ausdruck gibt, auch nicht zum zweitenmal, nein, zum drittenmal.

Es ist bekannt, daß die phantasiereiche Tracht des sechzehnten Jahrhunderts um die Mitte desselben in Spanien jene höfische Einziehung und Verengung erfuhr, welche ein treuer Ausdruck des politischen und

hierarchischen Despotismus in diesem Lande war; gleichzeitig mit dem eng anschließenden Wams, der steifen Halskrause, den anliegenden Hosen usw. kam damals beim Weibe zum erstenmal der Reifrock auf, freilich, dem streng kirchlichen Geiste entsprechend, noch nicht mit offenem Busen, sondern eng bis oben geschlossenem Leibchen und mit der Halskrause verbunden*). Seine erste Auferstehung feierte er dann im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts unter der Regierung Ludwigs XV. und, der Wollust der Sitten entsprechend, verband er sich nun mit dem weiten, frechen Ausschnitte des Oberkleides. Die Reife waren schon in der ersten Periode nicht nur von Fischbein, sondern auch von Draht, Eisen, wie jetzt. Die dritte Epoche seiner Herrschaft, die zweite Auferstehung ist das unverkennbare Symbol der Vollendung der Reaktion durch den Imperialismus, der sich breit und hohl ausspannt wie dieses sein Bild, der als letzter und stärkster Ausdruck der Zurückschwellung aller Tendenzen des Jahres 1848 seine Macht wie eine Glocke über Gutes und Schlimmes, Berechtigtes und Unberechtigtes der Revolution gestürzt hat. Nebenher wäre es interessant, wenn es wahr wäre, was behauptet wird, daß unser Reifrock, wie der erste, speziell s p a n i s c h e Erfindung sei. Daß die Zeit nervös sinnlich ist, wie jene des achtzehnten Jahrhunderts, drückt sich in dem nicht viel geringeren Grade der Dekolletierung aus, die damit, wie-

*) Der Reifrock der ersten Periode muß lange geherrscht haben, denn noch 1644 schreibt Philander von Sittewald (Moscherosch) in seinen „Wunderlichen und wahrhaftigen Gesichten", der bekannten Umschreibung der Sueños des Spaniers Quevedo, gegen ihn; es mag hier der Schluß seiner Strafpredigt stehen als Beleg für das Alter der übeln Nachrede vom Ursprung dieser Mode und als kleine Probe der Derbheit der Zeit, wogegen die unsrige Kinderspiel ist; wir schreiben aber die Stelle mit griechischen Buchstaben, um zarte Leserinnen nicht erröten zu machen. *Ἀλσο εἰνε λοσε σχανδοὺρ, διε μιτ εἰνεμ οὐνεέλιχεν κινδ σχυαγγερ γαγγεν οὐνδ σολχεν ἰρεν οὐνερλιχεν βαυχ φορ δερ ὑελτ φερδεκεν ὑολλεν, ἁτ διε γροσσε γεπουλστερ οὐνδ ρειφσχυρζε ἀνφαγγς ἐρδαχτ οὐνδ ἀνφγεβραχτ, οὐνδ εἰν ἐρλιχε ἰουγγφραυ, διε φον κεινεμ μαννε ὑουσστε, εἰν ἐρλιχες ἑὲνειβ, δας ἰρεν σχυαγγερεν λειβ φον γοττες γναδεν οὐνδ μιτ ἐρεν τρουγε, ἁτ σολχε ἐρλοσε τραχτ ναχγεμαχτ οὐνδ νιχτ βετραχτ διε οὐρσαχ, ὑαρουμβ ἐς διε ἐρστε ἐρφυνδεν ἁττε. Ἰστ δας νιχτ ζουμ ἐρβαρμεν; Δαννενέρω διε φρανζοσεν σελβστ σολχε γεπουλστερτε ὑειβερκλειδουγγεν δες κασχεβασταρδς δας ἰστ οὐρενκλειδερ ὀδερ βασταρδβεργερ ἁβεν ζὸυ νεννεν γεπφλεγτ.*

wohl glücklicherweise der grande tenue vorbehalten, Hand in Hand geht. Der letzten Blüte des Reifrocks machte die Revolution ein Ende, und sie setzte an seine Stelle die vermeintlich griechische Tracht, die wir oben schon in anderem Zusammenhang berührt haben. Unsere Zukunft wird wohl nicht ebenso Torheit an die Stelle der Torheit setzen, wie die Umgestaltung unserer politischen und gesellschaftlichen Welt nicht aus einer sentimentalen Schwärmerei für das Griechentum entstehen wird. Wir sind wohl doch etwas vernünftiger geworden, — wir haben schon jetzt, mitten in der Unform, ein helleres Bewußtsein über sie und uns als jene früheren Perioden.

Und wie wir denn zu der Frage nach dem Bewußtsein gelangt sind, so erinnern wir uns endlich unseres Versprechens, nicht bloß zu urteilen und zu schelten. In der Tat, es ist hohe Zeit, von unsern unvernünftig vernünftigen Gedanken zu den vernünftig unvernünftigen überzugehen. Wir besinnen uns, wir hören auf zu predigen. — Ist ein Einzelner weiser als Tausende, Millionen? Wir blicken diesen Tausenden, Millionen genauer ins Gesicht, und finden unter vielen Blinden so manchen Sehenden, welcher uns vertraut, aber auch verweisend mit einem Ausdruck ansieht, der da sagt: „als wüßten wir's nicht selber!" Wir finden so manches hellaugige Köpfchen, das uns recht munter anblinzt, die Unterlippe heraufdrückt und mit jedem Zuge spricht: „So? jetzt gerade erst recht!" Wirklich, wir haben noch nicht alle Faktoren beisammen; nicht bloß mit dem stillen, starken kulturgeschichtlichen Gesetze haben wir es zu tun, das, wie jedes Kind weiß, hinter der Willkür verborgen waltet, welche die Mode bestimmt, das uns unbewußt nötigt, unsere politischen, geselligen, sittlichen, gemütlichen Zustände in unserem Kleide symbolisch abzuspiegeln; uns fehlt noch ein dritter Faktor: die Narrheit, die Phantasterei, der allgemeine, unverwüstliche Studentenhumor des Menschengeschlechts. Ich weiß recht wohl, daß es toll ist, sagt dieser Humor, aber gerade darum will ich es; ich will die Philister ärgern; ich will das Unvernünftige mit Lust betreiben, um zu zeigen, daß ich ein freies Wesen bin; ich will von der Natur abweichen, um zu beweisen, daß ich, wenn ich ihr ein andermal folge, es auch mit und aus Freiheit tue, daß ich nicht bin ein Strauch, Baum, Tier, dem Stengel, Blatt, Ast und Stamm, Glied, Haut, Pelz eben wachsen, wie sie wachsen müssen; keine Ruhe will ich haben, zupfen und schieben, drehen und dehnen

will ich an meiner Erscheinung immer aufs neue, damit man sehe, daß ich lebe, d. h. meine Zustände, Stimmungen, Affekte, Gedanken wechsle; lacht einer, ich lache mit; spottet einer, ich spotte mit; reißen die Dichter, die Satiriker tausend Witze, bringen die Karikaturblätter unzählige Karikaturen: hilft alles nichts, weil ich ja eben das alles zum voraus weiß und doch will, was ich will. — Was hat man nicht alles schon getragen! Als man die Schnabelschuhe, die sogenannten Kraniche bis auf zwei Schuh über die Fußlänge fortsetzte, als man Glöckchen an Ellbogen, Knie, Hand- und Fußgelenk und an das Ende der Gurgel setzte, war man gar nicht so dumm, nicht zu wissen, daß das närrisch ist. Studentenhumor haben wir's genannt; wir erinnern uns einer Zeit, da der Studiosus Taler statt Rädchen in den Sporen trug; die verrückten Mützen, die Kanonenstiefel, die ellenweiten roten Hosen, die Ungeheuer von Pfeifen, was war es Anderes als Romantik, welche eben recht auffallen, dem Philistersmann recht wahnsinnig erscheinen wollte?

Wir haben gesagt, dieses Prinzip der launischen Freiheit liege hinter einem gewissen geschichtlichen Gesetze verborgen, das uns unwillkürlich anleitet, unsern Zeitcharakter in der Tracht und Mode auszudrücken. Das Verhältnis dieser leitenden Bedingungen werden wir zunächst zu bestimmen haben. Unterscheidet man genauer, so tut man gut, mit den neueren Historikern des Kostüms, namentlich mit dem Manne, der über „Trachten und Moden" so angenehm gehandelt hat und dem wir diese unsere vernünftigen Gedanken als ihrem Wecker anvertrauen, unter dem ersteren Wort einen Typus zu verstehen, der eine ganze Periode dauert, unter Mode den raschen, fast halbjährlichen Wechsel der Formen innerhalb dieses Typus. Dann ist klar: in der Tracht, im Typus herrscht mehr das bezeichnete Gesetz, in der Mode die freie Laune.

Doch so ganz einfach liegt die Sache nicht. Eine Form kann anfangs blos Mode scheinen und wird Tracht. Die närrische Laune, die burschikose Willkür des Menschengeschlechts durchkreuzt sich in unberechenbaren Übergängen mit der instinktiven Nötigung, unserer äußern Erscheinung den Stempel unserer Sittenzustände aufzudrücken. Die Krinoline, um bei unserem Hauptgegenstande stehen zu bleiben, ist eine Tollheit, die kein Weib von Witz tragen wird, ohne gleichzeitig darüber selbst zu lachen; und dennoch war es nicht so ganz bloßer

Spaß, als wir meinten, sie sei ein Bild vom Geiste der Reaktion, des Imperialismus, vom Überwachsen des Weibes bei dem blasierten Erschlaffen des Mannes, ein Bild der höfischen und aristokratischen Tendenzen. Sie schien eine Grille des Augenblicks, und sie hat sich für eine Periode festgesetzt wie der 2. Dezember. Nett wär's doch, wenn beide Luftballone miteinander zerplatzten! — Im Grunde sind diese Dinge eben frei und unfrei zugleich. Es ist ein Helldunkel, worin Nötigung und Humor sich durchdringen. Wir schelten und lachen über jeden neuen halbjährlichen Ukas der Mode, der uns aus Paris zukommt, und wir gehorchen dennoch. Wir schütteln an der Sklavenkette, und wir zerbrechen sie nicht. Der Zwang schleicht und schmeichelt sich sachte ein, und in Kurzem meinen wir, es könne gar nicht anders sein. Doch je phantastischer eine Form, desto stärker geht neben dem gebundenen Willen das klare und ironische Bewußtsein her. Und dieses Bewußtsein verbürgt uns, daß die Torheit nicht dauern werde; je mehr es wächst, desto näher ist die Zeit, wo es wirkt, zur Tat wird, die Fessel abwirft. Dies gilt natürlich von den Urhebern einer Mode, wie von ihren Nachtretern; der Unterschied beider ist schließlich ohne Gewicht, denn die Urheber legen im Grunde sich selbst die Fessel zuerst an und werden ihre eigenen Knechte.

Wir haben sehr übel von unserer Zeit gesprochen: Blasiertheit, aristokratische Ironie, raffinierten Genuß- und Geldgeist, Schlaffheit und andere sehr böse Dinge haben wir ihr nachgesagt. Das ist natürlich nicht so gemeint, als ob wir die ernste Strömung inmitten des Matten und Lahmen, den männlichen Geist der Erfahrung, alle die Keime einer Zukunft verkennten, welche straffere, schwungvollere Tage in Aussicht stellen. Und für diesen Zusammenhang haben wir einige Bemerkungen über das Bessere und Schönere in unserer Mode aufgeschoben, was vielleicht den Ansatz zu einer Veränderung der Formen enthält, die dem veränderten Leben entsprechen wird. — Das Männerkleid betreffend, müssen wir vor Allem nachholen, daß seit kurzem die widerlichsten Unformen nachlassen; die Schöße stehen wieder etwas ab, die Hosen sind etwas weiter*). Daß man sich den Bart nicht hat

*) In der Farbe freilich ist es nicht besser geworden. Statt des Grauen ist jetzt wieder ein abscheuliches Violett, eigentlich Braun-Blau-Roth, dunkler oder ganz blaß beliebt, eine Farbe, für die wir nur das Wort haben: zum Erbrechen.

nehmen lassen, haben wir mit Vergnügen bereits registriert. In der Tat gehört ein Zwang, den Bart zu entfernen, schon darum zu den drückendsten Tyranneien der Mode (wenn nicht gar des Eingriffs der Regierungen), weil nach ewigen Grundrechten ein Mensch nicht verhindert werden soll, gewisse Unschönheiten des Profils durch den Bart zu verbergen: sehr zurückgeschobenes, kleines Kinn durch Kinnbart, sehr vorgeschobenen Unterkiefer durch Schnurrbart ohne Kinnbart; von dem großen Hauptprinzip zu schweigen, daß der Barbar die Natur ausrottet, der Gebildete sie bildet und pflegt. Schließlich aber ist freier Bartwuchs in gebildeten Zeiten immer Ausdruck eines Dranges, vom Konventionellen zur Natur zurückzukehren, und er entspricht dem Realismus und dem Zuge zum Naturwahren in der Wissenschaft und Kunst.

Auch der breitkrempige Filzhut hat sich aus dem Schutte der Barrikaden, wo er als Freischärlerhut liegen geblieben war, wieder aufgemacht und seinen Platz neben dem schwarz glänzenden Zylinder behauptet. Dieser wird sich freilich so schnell nicht verdrängen lassen. Jede Tracht reserviert sich einige Stücke, mit welchen sie vorzüglich nobel tut, d. h. welche viel Geld kosten, weil sie schnell ruiniert sind, namentlich weil jeder Regen sie verderbt und weil sie doch, mit dem kleinsten Makel behaftet, anständigerweise nicht mehr getragen werden können. Dies ist nicht leicht bei einem Kleidungsstück mehr der Fall als bei der „Angströhre". Freilich aber sollte man dann nicht zur Schonung dieses Luxusartikels, wenn nur ein Wölkchen am Himmel steht, das philisteriöseste aller Geräte, den Schirm tragen; denn wer nobel sein will, schont eben gerade das Kostbarste nicht, und freilich paßt ein solches Prinzip schlecht in eine Zeit, welche die sämtlichen Trachtenformen so generalisiert, daß sie auch den Unbemittelten solchen Luxus aufnötigt, daher die grenzenlos traurige Erscheinung jener verbräunten, abgegriffenen, prismatisch schillernden, abgeschabten, demoralisierten Hüte, die doch auf manchem ganz soliden Haupte sitzen. Um so fühlbarer ist die Erleichterung, die Wohltat für die Armen, daß der breite Filzhut sich neben diesem launischen Gebäude doch noch behauptet. Vergriffen, abgeschossen, selbst befleckt sieht er doch nie so gemein aus wie der mit schwarzem Seidenplüsch überzogene Kopfturm, wenn auch nur das kleinste Gebrechen seine Form und reine Schwärze getrübt hat.

Nicht zu übersehen ist der Vorteil in Beziehung auf Bequemlichkeit. Der runde Hut ist nicht nur schwer, sondern er faßt, greift den Kopf nicht, schneidet vielmehr nur mit scharfer Kante auf die Haut, macht roten Ring und Kopfweh und hält doch nicht fest, wogegen der weichere wirkliche Filzhut sich breit, elastisch und dennoch fest an die Stirne legt.

Aber es ist auch ein großer Fortschritt im Geschmack. Wir halten durchaus für unnötig, dies zu beweisen, benützen vielmehr die Gelegenheit nur, um einige fromme Wünsche auszusprechen, die vielleicht ihren Weg zu Aug' oder Ohr eines fühlenden Hutmachers finden. Der breite Filzhut atmet einen Geist der Freiheit, der es folgerichtig fordert, daß eine weit größere Mannigfaltigkeit von Formen und Farben für das Bedürfnis des Einzelnen fabriziert würde, als dies der Fall ist. Es herrscht durchaus niedriger Kopf und sehr breite, selten an den Seiten aufgebogene, meist fast eben umlaufende Krempe. Dies steht nur länglichem Gesicht auf schlankem Hals, und auch diesem nur notdürftig; untersetzte, kurzhalsige und rundköpfige Männer sehen unter solchem Hut aus, als hätte man sie von oben breit geschlagen, ja mit einem Hammer breit geplätscht; jeder Zug und Schwung der Linien nach oben ist zerstört. Ferner herrscht in der Farbe zu sehr das Helle, Hellgrau, Hellbraun usw.; zu blonden Haaren läßt dies ein für allemal kutschersmäßig, da ist ein dunkles Blaugrau absolut indiziert. Eine besondere Form ist neuerdings im Aufkommen: der Filzhut mit ringsum ganz aufgeschlagener Krempe. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Form einen großen Vorteil bietet: wer ausgehen will und seinen Hut verlegt hat, darf nur den Gugelhopfenmodel in der Küche nehmen und aufsetzen*). Übrigens ist noch einzuräumen, daß auch die Angströhre neuestens ein wenig vernünftiger geworden ist. Zu der Mode, mit der wir uns vorherrschend beschäftigt haben, gehörte ein sehr hoher regelmäßiger Zylinder mit einer ganz ebenen, auf der Seite nicht im mindesten aufgeschlagenen, schmalen Krempe; es kann kein menschliches Gesicht geben, das unter einem so unterschiedlosen, abstrakten, geometrischen Körper nicht total kameelartig aussähe. Jetzt ist das Rund des Hutkopfes gegen den obern Rand etwas ausgeschweift, die Krempe seitlich aufgebogen: eine ungleich konkretere, individuellere,

*) Diese Hüte sind neuerdings kleiner und eleganter geworden, so daß sie eigentlich Barette sind, und in dieser Form machen sie sich auf lockigen, jungen Männerköpfen ganz hübsch.

menschlichere Form, von der wir nur wünschen wollen, daß sie nicht so bald in eine neue Mißgestalt übergehe. — Auf ein anderes Stück, das sich bei aller übrigen Besserung nicht wird umbringen lassen, auf den Frack, wollen wir uns diesmal nicht einlassen. Diese Materie ist so vielfach und gründlich behandelt, daß uns Schweigen erlaubt ist.

Die weibliche Mode hat auf den breitkrempigen Hut mit niedrigem Kopf zurückgegriffen, der bisher nur als Strohhut auf dem Lande, in den gebildeten Ständen sehr ausnahmsweise vorgekommen war. Höchst abgeschmackt ist es, wenn man diese poetische Form mit der Prosa des seither herrschenden Schüsselchens oder Schachtelrestes, dieses abgezwickten Guckrohrs, sehr uneigentlich Hut genannt, durch rückwärts gedrückte, gequetschte Kopfform zu verbinden sucht. Wenn wir die neue Mode übrigens poetisch nennen, so ist damit nicht ein Mißverhältnis ausgesagt wie von jenen Stücken der männlichen Tracht, die durch einen Anklang des Phantasiereichen im einzelnen Teile die absolute Prosa des Ganzen nur um so schlagender ins Licht setzen, ja ihr eigentlich zum Gerichte, zur Verdammnis gereichen; denn wir haben schon gesagt, daß der Hauptbestandteil der Frauentracht, das fließende lange Kleid, ein für allemal ein gerettetes gutes Teil idealer Form darstellt, und damit harmoniert immerhin eine Romantik der übrigen Teile. Allein es hat mit dieser Kopfbedeckung eine besondere Bewandnis. Unmittelbar mit dem Gesichte zusammengestellt bringt sie einen Mißklang hervor, wenn sie mit diesem nicht stimmt, wenn beide einander wie Prosa und Poesie widerlegen. Der breite Damenhut hat etwas Freies, Lustiges, Flottes, Burschikoses, Ritterliches: auf einem beschränkten, unfreien, philisteriösen Gesichte wird er zur hellen Ironie. Das Gesicht braucht nicht schön in Formen zu sein, dieser Hut verlangt nicht den edlen südlichen, romanischen Schnitt des Profils, zu dem er freilich recht prächtig steht; sogar Stumpfnäschen ist er gestattet; nur der Gesamteindruck des Gesichts darf nicht unflüssig, trocken, knopfig sein. Das liegt nun freilich mehr im Spiel der Gesichtszüge, in der Haltung (die namentlich keine gansmäßig vorgestreckte sein darf), und dabei ist natürlich die Bewegung des übrigen Körpers, besonders der Gang nicht gleichgültig. Wer keine Melodie in den Bewegungen hat, hüte sich ja, dies ins grelle Licht zu setzen, indem ein Trachtstück, worin so viel Schwung liegt, als Vergleichungsmaßstab daneben gesetzt wird. Daß dieser Hut nicht ganz

gerad aufgesetzt werden darf, versteht sich; das lautet so mathematisch, daß es allen Anschein von Individualität erdrückt. Es gilt natürlich dasselbe vom Männerhute. Freilich aber auch nicht allzu schief; das sieht beim Weibe widerlich kokett, am Manne nach Affektation auf Handwerksburschenstufe aus. Sintemalen nun aber unterschiedliche Damen prosaisches Gesicht und Bewegung besitzen und sintemalen viele darunter so viel Blick haben, zu erkennen, wie laut ein sehr romantisches Trachtstück dies ausschwatzt, so wird der breite Damenhut sich zwar halten, aber sicherlich nie allgemein werden. Es erhellt ja ohnedies von selbst, daß er jugendlicher Art ist und alternde Züge nicht verjüngt, sondern durch Kraft des Kontrastes doppelt stark betont; daher auch unklüger nichts sein kann, als durch ihn das Alter verbergen zu wollen, und in dem Namen: letzter Versuch, der Akzent entschieden auf „letzter" zu legen ist. Endlich ist er unbequem, weil man hinten überall damit anstößt und schreckliche Kämpfe mit dem Wind zu bestehen hat, während freilich jenes Deckelchen, das bisher Hut hieß, auf andere Weise unbequem ist: es hindert am Hören, weil die Seiten über das Ohr herablaufen, kein kleines Übel für das Geschlecht, dessen reizendes Amt so viel mit Flüstern zu tun hat. Immerhin wird es wohl im Ganzen und Großen bei dieser alten Form sein Verbleiben haben, und wir urteilen mild darüber, weil dabei die Grundform in ihrer Ärmlichkeit fast gleichgültig hinter dem Aufputz mit Blumen, Bändern, allerlei Geflitter und Geflatter zurücktritt, worin doch dem individuellen Geschmack ein weiter Spielraum gegeben ist, Hübsches (wir sagen nicht: Schönes; Schönen steht dieser Hut schlecht) zu heben, Häßliches zu dämpfen, Gesichtsfarbe zu mildern, zu erhöhen usw. Mit etwas aufgebogener Krempe, mit Federn aufgeputzt ist jene neue, kühnere Form Amazonenhut getauft worden, und so haben wir sie oben mit dem Männischen der Krinoline in Verbindung gebracht. Die Verbindung ist aber nicht notwendig; Amozonenhut ist mehr noch, als die andern Formen derselben Art von Kopfbedeckung, ritterlich, luftig, phantasievoll, aber darum nicht toll, wütig, schreiend, wetternd wie die Krinoline: jener wird (obwohl nicht herrschend) sich erhalten, diese verschwinden. Nicht ebenso tolerant sind wir gegen jene Art Halbschleier, jenen kurzen Spitzenvorhang bis auf die Mitte der Nase, der sich mit dem romantischen Ding verbunden hat. Nicht leicht gibt es etwas Koketteres, mehr Herausforderndes. Möchtest das Gesicht

sehen? so spricht dies Vorhängchen: wagst du es, dich recht nah herzudrängen, zu bücken und drunter hinaufzuschauen? — Just so keck, wie die Krinoline, dazu just so unschön und, so sollte man meinen, unleidlich für ein Weib, das seine Augen nicht mißhandeln will, denn das baumelnde Gitter muß ja beständig zum Schielen reizen*).

So sind wir denn noch einmal pedantisch ernsthaft geworden, und weil der Rückfall doch nicht zu leugnen ist, so vermehren wir unsere Sünde noch durch eine Predigt gegen eine neue Entstellung der natürlichen Taille, welche sich seit einiger Zeit einzudrängen droht. Jenes Halbkleid nämlich, das man jetzt wieder trägt, der weibliche Ober- oder Doppelrock, double jupe, hat die Taille meist höher als die Natur, stopft unter diesem künstlich überhöhten Einschnitt die Hüften so stark aus, als die Krinoline es erfordert, und bringt hiedurch das Bild einer überquellenden, unnatürlich fetten, daher die Gürtung hinaufdrückenden Hüfte hervor. O, nur das nicht! das ist ärger noch als die Krinoline! An Weib und Mann erscheint das Mißverhältnis zu kurzen Rumpfes widerwärtiger als das entgegengesetzte, am Weib aber, wenn die übertriebene Aufbauschung der Hüftgegend hinzukommt, geradezu ekelhaft. Und es ist schade, denn dieser kürzere Oberrock kleidet an sich recht hübsch und romantisch; er verbindet sich mit sehr weiten, offen herabhängenden Ärmeln, was zur Frauentracht sehr gut steht, und gehört so ohne Frage zu den mancherlei recht geschmackvollen Stücken, welche gegenwärtig neben der häßlichen Krinoline wie Knospen hervordringen.

Zum Schlusse versichern wir noch einmal, wie wir bei all unserem Schelten sehr wohl wissen, daß wir es nicht mit Blinden, sondern mit Sehenden zu tun haben. Unser Zutrauen zu der Kraft des Bewußtseins im Menschengeschlecht ist so groß, daß wir ernstlich glauben, es seien derjenigen, welche verrückte und abgeschmackte Formen der Klei-

*) Auch die Damenmode hat seither das ganz aufgekrempte barettartige Hütchen aufgenommen, das oben in einer Anmerkung erwähnt ist; es wird mit Federn aufgeputzt und gewöhnlich mit einer Haartracht zusammengestellt, welche die Locken in ein schwarzes oder buntes, mit Perlen, Gold, Silber verziertes Netz sammelt. Das macht sich denn ganz ritterlich, pagenartig, wird aber gewiß nicht allgemein werden, weil es der Prosa der Zeit gegenüber noch spezifischer auffällt als der breite Damenhut, ja fast wie Maskierung aussieht.

dung ohne Ironie tragen, nur sehr wenige. Und indem wir den freien Unfreien, den Leuten, welche die Tollheit mitmachen und zugleich darüber lächeln, ins Auge blicken, meinen wir in ihren Blicken eine kleine Nebenfrage zu lesen, so einen kleinen Kitzel von Neugierde, so ein bißchen Persönliches. Was tun, so lautet diese prickelnde Frage, was tun? Die Mode herrscht einmal diktatorisch; wer sich ihr entgegenstemmt, wird lächerlich. Du nun, höchst vernünftiger Schreiber dieser Gedanken, unbekannter Freund oder Feind, wir möchten doch wissen, was du tust? — Mit einem Seufzer bekennt euch der Unbekannte: er hat diesmal — nicht mitgetan. Aber weit entfernt, im Tugendstolz auf seine Mitchristen herabzusehen, die der Strom fortgezogen, gesteht er ihnen noch eine besondere, fast unüberwindliche Schwierigkeit, welche sich solcher finstern Negation entgegenstemmt. Sie liegt im Schneider.

Ist eine Mode abgetan, so verliert der Schneider in kurzer Zeit Sinn, Organ, Auffassung, Griff und Schick für ihre Formen. Schneider sind ungeheuer positive Bürger im Staate der Mode; bezeuge mir es jener ernste Berliner Meister, dem ein Kunde einen kühn konzipierten Frack zeigte, den er von einem revolutionären Künstler in Paris mitgebracht. Er umwandelt ihn mit prüfendem Auge und ruft dann aus: „Der Frack ist gut, aber zu subjektiv gedacht!" — Aber nicht nur dies; wagt es ein Kleiderkünstler, der Mode zu opponieren, geht er mit hoher Selbstüberwindung daran, ein Bauwerk nach dem vergangenen Stil zu entwerfen, so glauben ihm seine Bauleute, die Gesellen, nicht, daß dies ein Willensakt sein könne; sie meinen, er sei gesunken, er sei gestürzt in die Tiefe, wo die obskuren Winkelschneider in grauen Schatten wohnen, sie verachten, verhöhnen ihn, treiben es bis zur Rebellion, drohen ihn zu verlassen. O, mühsam hat Schreiber dieses einen Mann gefunden, der die doppelte Kraft besaß, beim Aufbau eines Rockes nach dem Schnitte der vierziger Jahre sich selbst und dies furchtbare Element zu besiegen. Er siegte. Edler! Stünde es in meiner Macht, dir würde ein Monument gesetzt. Der Gedanke hat mich beschäftigt. Zuerst flüsterte mir die Eitelkeit ein: eine Gruppe, er und ich, Ein Lorbeerkranz, den wir beide halten. Ich habe ihn weggeworfen, diesen Gedanken, nicht nur wegen seiner Eitelkeit, nein, auch weil ich ihn künstlerisch nicht zu entwickeln vermochte. Die Erinnerung an die Goethe- und Schillergruppe ließ sich nicht abweisen.

Welcher von beiden sollte hier den Kranz halten, welcher danach greifen? Und sieht das Greifen nicht mehr oder minder immer doch wie ein gelindes Rapsen aus? Die Idee aber, einen großen Kranz zu konstruieren, der uns beiden die Köpfe umspannte, führte wiederum auf Unkommlichkeiten, und so leitete Ästhetik und Moral mit gleicher Macht auf eine einzelne Statue. Du stehst kühn, im Selbstgefühle des moralischen Sieges etwas wild emporschauend, in der einen Hand mit geistreichem Schwung die Schere zum Schnitt bewegend, in der andern das Tuch zum Rocke haltend. — Erz. — Du selbst, um deine Person für sich gegen die große Frage indifferent zu halten, im Frack. Große neue Idee: die Schöße in Scharnieren beweglich, so daß der Wind eine graziöse Bewegung in die Gestalt bringt; das bewegliche, versatile Element im Schneidercharakter kommt dadurch zu seinem Recht im Gegensatz gegen den strengen, unerbittlich willensfesten Ausdruck der Züge. Zu den Füßen des Helden bezwungene, in machtlosem Trotz murrende, gefesselte Schneidergesellen. Auf drei Seiten des Postaments Reliefs, das eine den Rock der vierziger Jahre darstellend, am Leibe von Jünglingen, die begeistert die Nachricht der Revolution von 1848 vernehmen; das andere den Sturz dieser Mode durch eine Barrikadenszene von 1849; das dritte eine Gruppe blasierter Stutzer im spöttlichen neuesten Habit, auf einem Korso stolzierend, lorgnettierend; auf der vierten Seite aber, der Vorderseite, müßten die Worte des Dichters prangen:

> Wenn einen Menschen die Natur erhoben,
> Ist es kein Wunder, wenn ihm viel gelingt;
> Man muß in ihm die Macht des Schöpfers loben,
> Der schwachen Ton zu solcher Ehre bringt.
> Doch wenn ein Schneider von den Lebensproben
> Die sauerste besteht, sich selbst bezwingt,
> Dann kann man ihn mit Freuden Andern zeigen,
> Und sagen: das ist er, das ist sein eigen!

(Morgenblatt, 1859, Nr. 5 und 6; Kritische Gänge, N. F., Stuttgart, Cotta, 1861, Bd. I, H. 3.)



Mode und Zynismus.

Beiträge zur Kenntnis unserer Kulturformen und Sittenbegriffe.



Wieder einmal über die Mode.

Wer über die Mode schreibt, kommt aus dem Widerspruch entgegengesetzter Stimmungen nicht heraus. Die eine ist klar, stolz, ja ziemlich erhaben. Von ihr geschwellt, hatten wir folgenden Anfang niedergeschrieben.

„Töricht, auf Besserung der Toren zu harren“: so töricht waren wir schon damals nicht, als wir „Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode*)“ vorbrachten, es war vor neunzehn Jahren; der Titel war Nachahmung zum Spaß, und der Ernst hinter dem Spaß sollte unter Anderem bedeuten, man traue sich so viel Vernunft zu, einzusehen, daß man die Leute nicht vernünftig machen kann. In der Tat, wer über die Mode schreibt, wäre ein Narr, wenn er meinte, auch nur das Geringste zur Heilung ihrer Verrücktheit beitragen zu können. Warum aber doch schreiben? Zu welchem Zweck? Nun, das Wörtchen Zweck möchte ich bitten lieber ganz beiseite zu lassen. Es muß ja nicht alles einen Zweck haben. Aber freilich, einen Grund hat alles und verstehe ich recht, so ist hier der Grund der: wir müssen schreiben für spätere Generationen, vor deren heller gewordenem Auge unsere jetzige Mode als unbegreifliches Zerrbild auf der Fläche der Vergangenheit liegen wird und denen wir als blinde, der Selbsterkenntnis bare Wesen erscheinen müssen; zu ihnen soll Kunde gelangen, daß die Wir doch nicht alle waren, daß nicht sie erst sehen, sondern daß es jederzeit Einige gibt, welche sehen, welche nicht dumpf in der Schafherde dem Leithammel Modeton folgen; kurz, wenn sich die Zukunft bewußter vorkommt als unsere dann Vergangenheit gewordene Gegenwart, so soll sie doch merken, daß es immer Bewußtsein gegeben hat. Die Klagen, die Predigten, der Spott auf Modenunsinn und Hoffahrt sind so alt als die Bildung. Neben dem Kameel mit dem Affen auf dem Höcker, genannt Mode, ist, so lang es durch die Welt trabt, auch die Satire hergetrabt, bald als Hanswurst in bunter Jacke, bald als Bußprediger in schwarzem Rock und Mantel; es wäre nur langweilig,

*) Morgenblatt 1859. Wieder abgedruckt Krit. Gänge, Neue Folge, Bd. 1, 1861. — (S. hier oben S. 340—365.)

die Reihen der Strafredner, Spötter und Lacher durch die Jahrhunderte zu verfolgen; sollten wir denen, die nur von Juvenal und Martial wissen, eine Vorlesung halten über die Kostüm- und Sittensatiriker des achtzehnten, siebzehnten, sechzehnten, fünfzehnten, insbesondere des vierzehnten Säkulums, um dessen Mitte der Narrentanz des Weibes Mode in ganz Europa zum erstenmal seit dem Untergang des klassischen Altertums so recht losgieng, sollten wir aus dem siebzehnten etwa Moscherosch's Kapitel Alamode-Kehraus abdrucken oder daraus wenigstens die vielen, enggedruckten Seiten über Hüte, Bärte und Latze, sollten wir dann zurück zu den Griechen wandern und weiter in den Orient bis zu Jesaias? Fällt uns nicht ein; warum sollten wir durch Wisserei verraten, daß unser Wissen Stückwerk ist? Stein und Bein kann man darauf schwören, daß schon die Ägypter, die Assyrer, die Perser, die Indier in Olims Zeiten ihren Juvenal oder Rabelais gehabt haben, aber wer weiß ihre Namen? — Ein großer Teil dieser Bewußteren hat gemeint, bessern zu können, und diese Meinung bedingt allerdings einen Abzug von der Ehre ihrer Bewußtheit, der Helle ihres Auges, aber genug, sie sahen doch, und so stehen sie über dem blinden Rudel der Mehrheit; sie stehen, sage ich, nicht: sie standen, denn die kleine Minderheit der Sehenden ist nur e i n e Kette, die durch die Weltalter läuft, obwohl wir lang nicht alle ihre Gelenke kennen, diese Wachen bieten sich die Hand über die Kluft der Jahrhunderte; wo sie nicht sichtbar sind, dürfen wir, wie gesagt, sicher sein, daß sie da waren, und so ist dieses Bewußtsein, das sich aus der schweren, die blinde Menge umfangenden Dämmerung hebt, immer gleiche Gegenwart dem menschlichen Geschlecht. Und billig muß man doch auch sein gegen den Wahn, es sei den Narren zu helfen, gegen den Eifer, dreinzuschlagen, damit es besser werde. Man darf es auch nicht vergessen, daß die Kleidermode — und in dieser Beschränkung nimmt unsere Aufschrift das Wort — von der Sittenmode sich nicht völlig trennen läßt, und man wird es nicht mit Martial, der freilich nur lacht, gegen Juvenal halten, der beißt. Zudem kommt es auf den Grad der Geduldprobe an. Die nachdenklicheren Menschen haben für gewöhnlich Anderes und Besseres zu tun, als sich um das Werk des Schneiders, Schusters und Hutmachers zu bekümmern, die Mode hat auch ihre zahmeren Zeiten, nur in den Epochen, wo sie toll wird, schauen die Freunde des Maßes auf und

erheben die Stimme, dann treibt sie es aber auch gewöhnlich bunt, so bunt, daß es kaum zum Aushalten ist und daher kein Wunder, daß auch der Klare in die Täuschung verfällt, sein Wort müsse doch etwas fruchten. Der Hoffnung kann sich ja Niemand entziehen, der Drang, die bessere Zukunft herbeizuführen, liegt aber so hart neben der Hoffnung, daß man beide kaum unterscheiden kann.

So weit hatte ich geschrieben, und ganz gemütlich weiter schreibend, war ich im Begriff zu gestehen, daß ich mich selbst eben gar nicht immer gleicher philosophischer Ruhe rühmen dürfe. Ich merkte nicht, daß ich damit nicht in eine bloße Abschwächung meines stolzen Anfangs, sondern in einen vollen Widerspruch hineingelangte. Das muß aber erkannt, das muß gesagt, es will betont sein, daß man diesen Widerspruch nicht vermeiden kann, denn es weist auf eine Schwierigkeit, die tief in der Sache selbst liegt. Unser Gang wird uns darauf führen. Und nach dieser Einschaltung fahre ich mit erleichtertem logischem Gewissen im alten Texte fort.

Schreiber dieses, den der Leser, weil er sich merklich zu den Klaren rechnet, bereits der Selbstgefälligkeit zeihen wird, zupft sich an der eigenen Nase. Sein lachender Seufzer von 1859 geht in ein Aufatmen der Hoffnung über, er vertraut, das Platzen der Krinoline werde der Aufgang eines vernünftigen Kleides sein; er kann nicht verbergen, daß er dazu beitragen will, diesen Naturprozeß zu beschleunigen, er predigt. Arme, wohlweise Hoffnung! Wie ist es gekommen! Gekommen just in der Heldenzeit unserer Nation! So geht es! Und trotz dieser Erfahrung muß auch diesmal gestanden werden, daß wir uns vor Rückfall aus Betrachtung in Bekehrungseifer keineswegs sicher fühlen, daß uns insbesondere noch ganz dunkel ist, wie der Schluß unseres unsichern Sermons ausfallen wird. Sei es drum!

Wie Rede und Schrift, so folgt auch die Kunst der Gugelfuhr der Mode auf dem Fuß, sie ist lustiger, freier von Bekehrungswahn und hüpft ihren spöttlichen Groteskfanz sich und den Leuten einfach zum Vergnügen. Warum sollte sie auch eifrig sein, zu bessern? Woher sollten Fliegende Blätter, Kladderadatsch, Punsch, Caricature, Charivari, Spirito Foletto genug des Stoffes ziehen, wenn die Narrenkappen, die Gouchröcke nicht immer neu und dicht wüchsen wie Kartoffeln in einem guten Jahr? Doch auch diese heitere Person, die Kunst, spielt nicht immer gar so harmlos; sie kann schon recht ins Fleisch

schneiden, und wer aufmerksam zusieht, wird es schon ihren Linien anmerken, ob unter ihrem Lachen ein Grimm kocht oder nur ein behaglicher Kitzel. Auch sie kann ja nicht vergessen, daß die Dinge zusammenhängen, verlacht sie Kleider, so verlacht sie immer auch Sitten, und da wird sie bald fein, bald grob verfahren, wird bald einem lächelnden Erasmus, bald einem eisernden Hutten gleichen, je nach Gegenstand und Stimmung.

Fein oder grob: eine schwere Frage für den besonders, der mit dem Worte zeichnet. Bei der Kleidermode handelt es sich so vorherrschend um die weibliche, daß die Hütchen, Röckchen, Schühlein selbst uns wie mit winkenden Fingerchen zu mahnen scheinen: sei fein! sei kein Lümmel! Eine Seele von Stein müßte man im Busen tragen, wenn man nicht den besten Vorsatz hätte, zu gehorchen, sich nach Kräften zierlicher Schreibart zu befleißigen. Aber was hilft das alles! Was nicht möglich ist, ist nicht möglich!

Und dieser Seufzer führt in mediam rem.

Wir hielten die Krinoline für das Symbol des zweiten Kaiserreichs in Frankreich, seiner aufgeblasenen Lüge, seiner windigen und protzigen Frechheit. Es stürzte, und uns fiel es zwar nicht ein, mit etlichen Biederfrauen von einer deutschen Tracht zu träumen, aber, wie bereits gestanden, wir hofften, es werde etwas kommen, eine Form, welche irgendwie ausdrücke, daß die Wahrheit über die Lüge gesiegt habe. Ja freilich, so etwas ist auch gekommen, aber es ist eine andere Wahrheit, als die wir meinten. Die Pariser Welt hatte just vor dem Sturze des Kaiserreichs noch Zeit, in der weiblichen Mode eine andere Seite ihrer Stimmung hervorzukehren, und die Republik war sich nicht zu gut, sie aufzunehmen und zu behalten, aber auch die Frauen und Töchter der deutschen Heldensieger beeilten sich samt ihren Schwestern in Europa, das expressive Sinnbild einer liederlichen Gesellschaft, das falsche Gegenteil des Reifrocks, anzulegen und wie ein Heiligtum treu zu bewahren bis heute.

Das Kleid wird quer über den Leib geschnitten und spannt über — da haben wir's gleich! Wie wäre das zierlich auszudrücken? Sollen wir sagen: über die gewölbte Plastik des Mittelkörpers? oder: über die gewisse Gegend, wohinter sich die Verdauungsstätte befindet? Wäre das nicht viel zynischer, als wenn wir ehrlich schreiben: über den Bauch? So steht's mit dem guten Vorsatz, fein, elegant und

graziös vorzugehen! Es wird dienlich sein, wenn wir ohne Verzug nachfragen, wie es bei einem solchen Schnitt den nicht Jungen, nicht Schlanken ergeht. Man sollte meinen, eine Mode müßte so beschaffen sein, daß auch diese sich noch darin sehen lassen können. Wie ist das möglich bei einem Schnitte, der den Bauch heraustreibt! Der castigatus venter der Jugend: da geht's noch an, läßt sich's zur Not hinnehmen. Aber die Formen der Reife, der Überreife, der Fettigkeit — nun, ich frage, wer sieht es nicht hundertmal des Tages mit Ekel, wenn so ein vorgewölbter tuchüberspannter Bauch vor ihm aufschwillt! Man hätte erwartet, daß sie mit Schwert, Spieß, Ofengabel auszögen gegen den Verräterschnitt, alle diese Verratenen! Aber Gott behüte! Die Alten pfeifen wie die Jungen singen, und ganz zufrieden und glücklich trägt die gedunsene Vettel ihre Trommel vor sich her über Straße, Zimmer und Parkett des Salon. Es ist keine Schande, dick zu sein; wir sind keine Spartaner mehr, die einen dick gewordenen Mitbürger verbannten, aber wenn eine Dame diesen Umstand so akzentuiert, wie es durch den jetzigen Kleidschnitt geschieht, darf sie sich über das derbe Wort nicht beschweren.

Es ist aus der Statistik der Prostitution bekannt, daß die verlorene Dirne einen Stolz darin sucht, von der Natur noch der Mutterschaft gewürdigt zu werden, ein Wunsch, womit nicht im Widerspruch steht, daß ihr die Beschwerlichkeit und das Entstellende in dieser Ehre nicht willkommen ist. Sie ergreift daher gern den Mittelweg, zu scheinen; sie legt auf pour deux mois, pour trois mois, nur natürlich nicht weiter. Das Spannen des Kleides über den Bauch erspart aber etwa das pour deux mois.

Es erhellt mit unerbittlicher Logik, daß diese Mode — und es hilft nichts, wir müssen deutsch reden — eine Hurenmode ist.

Weiter! Spannt das Kleid über den Bauch, so wird Hüfte, Schenkel und Schwellung gegen hinten in den Umrissen natürlich ganz anders aufgezeigt, als wenn ein Kleid in fließenden Falten fällt. Wir sind, versteht sich, nicht so absurd, zu verlangen, das Weib solle in ihrer Kleidung die schönen Linien verbergen, die schließlich mit seiner Geschlechtsbestimmung zusammenhängen; nicht so absurd, der Formenfreude zu zürnen, weil sie sich vom Reize nicht ganz trennen läßt; aber es sind Grenzen, und hier sind sie zugunsten des groben Reizes überschritten. — Die Spannung bringt beim Sitzen zugleich

gewisse Buchten mit sich, Schattenzüge in der Leistengegend auf beiden Seiten und nach der Schrittstelle hin konvergierend — genug, genug — es ist so, daß der Anblick selbst einem Manne von nichts weniger als mädchenhaften Gesichtshautkapillargefäßen eine Schamröte für das Weib austreiben kann, das so vor ihm dasitzen mag, daß er sein ganzes Gehirn vergeblich anstrengt, sich einen Begriff zu bilden, wie in aller Welt es möglich sei, sich so in Kleidern nackt vor das andere Geschlecht hinzupflanzen. Leicht lesen wir die entrüstete oder boshafte Gegenrede, die bei einem so starken Wort auf mancher Lippe schweben wird: „Dem Reinen ist alles rein; ein sittsames Weib sieht und weiß das nicht, — es ist dein Blick, der das hineinträgt.“ Wir werden die Antwort darauf nicht schuldig bleiben. Wir kennen das, wir wissen, wie sich die liebe Unschuld im Mitmachen unsauberer „Nouveautés“ verhält, und können uns vorerst nur nicht unterbrechen lassen in Verfolgung des saubern Textes.

Besagte Expression ist auch durch die Behandlung einer anderweitigen Partie des Kleides gegeben. Das weibliche Knie ist etwas eingezogen; dies ist durch die Breite der Hüfte bedingt und die Breite der Hüfte durch die Geschlechtsbestimmung; daher gehört diese Einziehung zu den Intimitäten des Körpers, die ein gleichmäßig fallendes Gewand schamhaft verbirgt. Die jetzige Mode hebt sie im Gegenteil hervor, denn nachdem sie dem Kleid ein Stück weit unterhalb der Hüfte wieder so viel Luft gegeben hat, als zur Hebung des Oberbeins absolut unentbehrlich ist, verengt sie es um die Knie. Von da aus geht denn notwendig ein ausdrucksvoller Faltenzug aufwärts nach hinten zu und vermehrt kräftig die Hebung des Profils der ganzen Gegend, die sich nach dem Sitzmuskel hin erstreckt. Und so haben wir wohl genug beisammen, um das Wort zu rechtfertigen: in Kleidern nackt. Empören wir damit eine Unschuld, so wäre sie vorläufig zu fragen, ob ihr unbekannt ist, daß weltfeine Damen jetzt statt des dichteren Unterrocks hirschlederne Hosen tragen, um alle Formen vom Gürtel bis zum Knie recht rein plastisch heraus und hinein zu modellieren. Es ist gleichgültig, ob wir das Leibchen noch hinzunehmen, wie man es bei großer Toilette öfters sieht oder wenigstens vor kurzem noch gesehen hat, Panzerleibchen genannt, wenn wir nicht irren, — ein Ding, so pure und glattweg anliegend, daß man die Insassin schlechthin im Korsett vor sich zu haben meint.

Also in Kleidern nackt. Warum nicht lieber ganz nackt? Nun, die Antwort ist nicht schwer: jenes ist pikanter, dies wäre unschuldiger.

Es ist dagewesen, wir wissen es ja. Der Klassizismus der ersten Revolution, fortgesetzt ins erste Kaiserreich, hat das Kleid ebenso über die Hüfte gespannt, was damals auch mit der hohen Gürtung zusammenhieng. Man kann in diesem Vergleich zugunsten unseres Tagesgeschmacks anführen, daß wir die Kleider nicht so frech ausschneiden, wie es damals geschah. Wir kommen darauf zurück, für jetzt handelt es sich um den weit keckeren Naturalismus taghеller Zeichnung und Heraushebung der Gegend vom Gürtel ab zu den Knien. Was soll aber die Berufung? Jener Zeit dient immerhin zu einem Grad von Entschuldigung, daß sie ganz naiv meinte, die genannte Form sei antik. Die Mutter der Gracchen, die Porcia, die Octavia ist ja so gegangen, wie nachahmenswert! Unsere archäologisch bewanderte Zeit weiß das besser, sie greift nach dem pikant Reizenden um seiner selbst willen. Und übrigens ist Berufung auf frühere Unform überhaupt keine Ausrede. Jene ist durch die Zeit überwunden, verurteilt; das längst Gerichtete wieder aufnehmen ist etwas Anderes als blind dem Gericht in die Hände laufen, Rückfall schlimmer als Lasters Anfang. Und wollen Sie, meine ungnädige Schöne, eine Wette eingehen, wenn ich behaupte: kämen heut wieder die Aspasien der ersten Revolution und ihres Vorabends, schnitten das Kleid auf einer Seite von unten bis ans Knie auf, trügen Sandalen und k e i n e n Trikot, man tät's ihnen eben auch nach!? Top!

Offener Busen und Rücken ist allerdings jetzt in den Ballsaal und die Festabendräume verwiesen, hat sich da immer behauptet und wird sich leider wohl immer behaupten. Darum hier ein Wort über die eigentliche Entblößung. Noch einmal verwahren wir uns: nur ein Mucker kann zeternd eifern, die schönen Formen der weiblichen Gestalt seien geschaffen, um von niemand gesehen zu werden. Das Weib darf sich freuen, durch den vergönnten Anblick des Naturkunstwerks ihrer Gestalt zu beglücken. Aber w e n? Jedermann? Auf einem Ball und auch im Festsaal der ausgewähltesten Gesellschaft i s t der Jedermann, den ich hier meine, sie sind d a , die jungen und älteren Herren, die nicht mit reinem Bildhauerauge, sondern mit innerem (und im Hintergrund auch mit äußerem) Bocksgemecker Ihre enthüllten Reize sehen, meine holde Sylphide! Und wären auch alle Tänzer und

Salongäste idealgestimmte Skopas und Praxiteles, mögen Sie denn so vielen Bildhauern Modell stehen? Doch Sie werden so unerfahren nicht sein, nicht zu wissen, wie unsere liebe männliche Jugend jetzt im Café chantant sich bildet. Sie hängen aus wie den Wecken auf dem Laden das, womit Sie doch billig nur den einen beglücken sollten, der Sie liebt und den Sie lieben; sind Sie so unschuldig, daß Ihr künftiger Bräutigam Sie nicht dauert, wenn er in der Brautnacht denken muß: o, ein gut Stück davon hat mancher Ladenschwengel und vornehme Schwenkfelder auch schon gesehen und hat nachher ohne Zweifel bei einer Nymphe aus jenen Regionen davon erzählt und gespaßt.

Während wir dies schreiben, gelangt aus der großen Welt in unsere Einsiedlerzelle eine Kunde stark fleischlichen Inhalts. Ein junger Mann, noch in tanzlustigen Jahren, doch schon gesetzterer Apoll, der diesen Winter in zwei größeren Städten Deutschlands Bälle der gewähltesten Gesellschaft besucht hat, tut uns zu wissen, daß heuer die Ballkronleuchter auf das denkbar Äußerste von Entblößung herunterleuchten, ja daß man — ich frage noch einmal, ob es für das Schamlose ein schamhaftes Wort gibt? — daß man bei den Damen das Haar unter den Achseln gesehen habe; es gelte für Pflicht, so zu erscheinen, weil es vornehm sei, und für sehr bürgerlich, ein Ärgernis daran zu nehmen. Aber kein Glanz und kein Adel macht das Gemeine vornehm, und da eine vermeintliche Vorschrift des feinsten Tones zur Folge hat, daß auch das verblühte und überreife Weib seine Reize (?) bloßlegt, so wird das Gemeine zum Ekelhaften, ja zum Schweinischen. Das gehört in den Schmutzwinkel der feilen Schande, nicht in ein Haus der Ehre.

Dies als kurze, nur also ganz bürgerliche Episode; ein Wörtchen jetzt von dem Aufputzsystem. Die Einziehung des Kleides am Knie wird zur schritthemmenden Fessel erst so recht durch die Zugabe der tunique nebst dem Geschlepp verschiedentlicher Besätze mit allerhand Namen: Fransen, Volants, Plissees und weiß der Himmel, was alles. Ein kürzeres Überkleid wäre ja an sich ganz hübsch und möchte die schöne Trägerin mehr oder minder zur „Diana" vergöttlichen, nur vorausgesetzt, daß es fallende Faltenlinien des Hauptkleids nicht zu stark durch eine Querlinie bräche, sondern gefällig mit ihnen fiele. Davon geschieht ja aber nach dem jetzigen Prinzip das Gegenteil,

dieser Halbrock läuft, die Einengung vermehrend, schmal über dem Knie hinüber und dann seitlich zur Hüfte hinauf, und so hat denn, die genannten Verzierungsanhängsel dazu genommen, das Knie ein hübsches Stück Arbeit, vorwärts zu dringen. Man muß die Kraft bewundern, womit die zarten Gestalten, mit diesem vielen Ornament umhängt, von all dem Gebimbel und Gezottel umschlenkert sich fortbewegen. „Sie scheint mit geschlossenen Füßen zu gehen" — armes Gretchen! Marschieren heißt hier in Knieschellen sich fortschieben, heißt sich durch ein Gestrüpp hindurcharbeiten, das man nicht im Wege findet, sondern mitbringt. O Rhythmus, o Musik eines schönen Ganges, wie willst du aufkommen gegen all den Salat! Während wir schreiben, scheint die Mode sich darin etwas bekehren zu wollen; allein noch immer will sie sich nicht zum Einfachsten, Besten entschließen, zum Prinzip der einfach fallenden Falten; sie tut es nicht anders, allerhand Gewurl muß diesem natürlichsten Gesetze in den Weg gedrückt werden. Will denn das Weib nicht einsehen, daß es das einfach lange Kleid ist, was ihrer Erscheinung das Ideale gibt, allein schon dadurch, daß es die Höhe des Wuchses vergrößert!

Drehen wir die Figur, so finden wir zu unserem Troste, daß der wie vom Wind aufgewirbelte Bausch jetzt verschwunden ist, der noch vor kurzem einen Teil auszeichnete, den man nicht nennen soll und dessen ästhetischer Wert doch dem zarten Geschlechte sehr bewußt ist. Wir stimmen diesem Bewußtsein gerne zu und beharren mutig auf dem längst hingestellten Satze: keinen oder einen schlechten Hintern haben ist immer ein ästhetisches Unglück. Nur ganz begreiflich, daß daher ein Bestreben durch die Jahrhunderte geht, diesen Teil zu heben. Aber wie hat man's nun getrieben! So mit Fingern auf jene Stelle weisen, das geht denn doch über den Spaß. Die Natur, ja die erlaubt sich mitunter, dort ein Ornament anzubringen, daß man so recht hinsehen muß; sie setzt einigen Vierfüßlern und vielen Vögeln einen Prachtschwanz an, sie färbt einigen Affen zwei betreffende nackte Flächen schön zinnoberrot oder himmelblau, sie dreht dem Pinscher zwei niedliche gelbe Wirbelchen hin in Quittenform, aber Donnerwetter! muß ihr denn der Mensch, muß ihr gerade das Weib solche Witze nachmachen? Einmal habe ich Unglaubliches gesehen, und zwar an einem bildschönen Weib und in höllisch noblem Salon (ich mag gar nicht sagen, wie nobel, man könnte sonst meinen, ich wolle dick

tun): da saß mitten in diesem Gebausch ein zierliches Röschen just auf — nun, ich frage, ob es ein schickliches Wort gibt, um fortzufahren! Ich frage, ob ein Mensch die Ideenassoziation in sich unterdrücken kann, die — unter Anderem auch von den Gesetzen der Nachbarschaft und des Kontrastes geleitet wird, — ei pfui Teufel!

So schnell scheint übrigens die eintretende Besinnung von diesem Vor- oder eigentlich Hinterposten nicht lassen zu wollen. Noch immer hat dortherum der anzügliche, fürwitzige, wunderfitzige Kobold Mode etwas zu nesteln und zu besteln, kann wie eigensinnige Kinder die Finger nicht davon lassen, will nicht begreifen, daß man d o r t lieber nichts tut, als nicht höchst taktvoll und behutsam. Meist wird jetzt ein herabhängender Luftbeutel, Luftsack angebracht, sogar ein doppelter, — säuberlich, aber nicht sehr appetitlich, obwohl nur dekorativ.

Daß hier keine Kapuzinade geschrieben wird, soll nun durch die Liberalität bekräftigt werden, womit wir die Schleppe behandeln, soweit ein vernünftiger Gebrauch von ihr gemacht wird. Sie ist wirklich antik, ist festlich, sie hat Stil, und das sichert ihr ein Recht auf Dasein trotz der Beschwerlichkeit für die Trägerin und ihre Umgebung. Aber sie gehört nicht auf die Straße, weil sie hier durch Staubaufwirbeln und Kotmitschleppen ihre Würde in Gemeinheit, ihre Pracht zum Aufwischlumpen verkehrt, sie soll sich für gewöhnlich auch nicht in Hausgesellschaft blähen, weil man da nicht vornehm tun soll auf Kosten der Behaglichkeit, sie gehört zur Repräsentation im Festsaal, sie ist feierliche Ausnahmeform.

Um eine Art Schleppe zu tragen, doch zugleich diesen Mißstand zu meiden, griff man vor einiger Zeit zu einer sonderbaren Auskunft, einer Form, die wir Schleppe-Rudiment nennen wollen. Es ist ein Konvolut von Falten, das nicht ganz bis auf den Boden reicht und beim Gehen eine merkwürdige Rolle spielt: die linke Ferse schleudert diesen Faltenbüschel nach rechts, die rechte nach links: ein Gebaumel von widerlich lächerlichem Effekt. So ist zu sagen, denn es gibt auch ein Lachen mit Ärger, mit Widerwillen. An der Erscheinung des Weibes macht ein kurioses, spöttliches Anhängsel einen ganz anderen Eindruck als an der des Mannes. Sieht diesem etwa die Rockschleife hinten über den Kragen heraus oder ein Lappen des Hosengurts zum Rock, ein Unterhosenbändel zu den Hosen, oder haben ihm mutwillige Buben einen Papierzopf angeheftet: man lacht eben einfach. Beim

Weib aber sind wir auf Wohlgefälligkeit, auf Anmut gefaßt, unser Gefühl weiß Plattkomisches mit dem Ganzen seiner Gestalt nicht zu reimen, eine Empfindung lästiger, peinlicher Art muß sich erzeugen, wenn diese Verbindung des Widersprechenden eintritt, also lachen mit saurem Gesicht muß man zu diesem Geschlenker, wenn man hinter einer Dame hergeht. Doch neuerdings ist gleichzeitig auch die wirkliche Schleppe wieder mehr aufgekommen, wird nun aber, um den Übelstand des Straßenfegens zu vermeiden, mit Hilfe eines Hakens und einer Schnur im Gehen gehalten und getragen. Also eine Zierde, von der das Weib in all den Stunden, wo es auf der Straße sich bewegt, nicht die Zierde, wohl aber die Last genießt! Es wird wohl auch noch Mode werden, ein Stück Kleid auf einem Kinderwägelchen hinter sich herzuführen! Wohl, wenn das heute von Paris diktiert wird, es findet sicher dienstwillig gehorsamste Nachahmung. Vielleicht kommt dann auch auf, daß der Mann, während er in Schuhen geht, ein paar Kanonenstiefel in der Hand mit sich herumträgt; wäre auch nett und würde beim biederen Deutschen, wenn der lustige Franzos es vorschriebe, nicht minder Nachfolge finden.

Es sei vergönnt, jetzt nach den Füßchen zu sehen. Das Stöckel hat sich erhalten, seit wir zum letztenmal kritisch gefrevelt haben. Verständlich: der hohe Absatz verstärkt eine Linie, die unzweifelhaft schön ist. Häufiger als beim männlichen findet man beim weiblichen Fuß den schwungvoll gehobenen, also hohl stehenden Rist (süddeutsch: Reien). Diese Wölbung weist auf elastischen Gang, auf Anlage zu rhythmischer Bewegung, zu schwebendem Tanz. Das häßliche Gegenteil ist Plattfuß. Aber ist es denn nicht besser, wenn die organische Wohlbildung sich geltend macht ohne die lügnerische, übertreibende Nachhilfe mit all ihren Beschwerden und Gefährden? Wir müßten durch Wiederholung ermüden, wenn wir diesmal wieder darauf eingehen sollten; es sei daher zum längst Gesagten nur gefügt: längeres Tragen von Stöckelschuhen macht Affenbeine. Wir sind bereit, dies mechanisch, statisch, anatomisch, physiologisch des Näheren zu erhärten, falls nicht der korrekte Schluß von selbst einleuchtet: der starke Absatz stellt die Ferse höher als den Vorderfuß, stellt also das Schienbein schief und nötigt so das Kniegelenk, mit dem Oberschenkel einen stumpfen Winkel zu bilden, und mit der Zeit wird diese Stellung zur bleibenden werden. So aber hängt das Affenknie vor, da es bei diesem

Tier eben nicht zum Menschen, nicht zum ganz aufrechten Stand und Gang gereicht hat.

Springen wir nun kühnen Auges von der Basis zum Gipfel! Es wird auch hier etwas besser, der Haarturm, im Hauptstück bestehend aus dem Ungeziefernest, Chignon genannt, scheint schwinden zu wollen. Sich höher zu machen, als man gewachsen, ist in Mann und Weib ein natürlicher Trieb. Was stecken die Wilden alles auf den Kopf! Man kennt auch die Mitren des Orients, Bischofs- und Papstmützen, die spitzhohen Pelzkappen der heutigen Perser und die Grenadiermützen. Lotze im „Mikrokosmos“ hat seine Anmerkungen darüber wie über das ganze Gebiet; er zeigt, wie der Mensch in solche Erweiterungen seiner Persönlichkeit sich wirklich, wesenhaft fortgesetzt glaubt, als seien sie ein Stück von ihm. Die weibliche Mode hat in verschiedenen Jahrhunderten durch hohe Frisur, hochragende gesteifte röhren- und radförmige Hauben von diesem psychischen Naturgesetze Akt genommen, man wolle nur in einem Trachtenbuch z. B. den sogenannten Hennin*) nachschlagen. Nun ist das aber denn doch ein gefährliches Spiel. Die Regierungsform der Mode ist bekanntlich die absolute. Ihre Ukasse nach der Individualität modifizieren ist keine leichte Sache und setzt drei Dinge voraus: Erstens Willen; was das heißen soll, kann man sich ungefähr denken, näheres Eingehen verschieben wir auf eine andere Stelle. Zweitens Bewußtsein der Individualität, d. h. ein Wissen von der eigenen Gestalt wie sie eigentlich ist, und solches Wissen ist bei der unendlichen Mehrheit auf das Allergröbste beschränkt, die Meisten kennen ja nur die abstrakten Kategorien: groß, klein, dick, schlank und so viel als Null von den Proportionen im Einzelnen. Drittens Geschmack; es versteht sich, daß er das Zweite in sich begreift oder voraussetzt, aber er enthält mehr als diese Selbstkenntnis, er entscheidet, was nun geschehen soll, die Bekleidungsformen mit der Form, welche die Natur dem Individuum gegeben, in Einklang zu bringen. Er ist ein höchst schwieriger Begriff, und wir müssen darauf zurückkommen; vorerst mag ein und das andere Bild diesem mühsamen Geschäfte vorarbeiten. Man konnte in der soeben verschwindenden Blütezeit der Kopfauftürmung einer dünnen Person mit langem dürrem Hals und sehr kleinem Kopfe be-

*) Schief nach hinten fast ellenhoch aufragender zuckerhutartiger Kopfputz des 14. und 15. Jahrhunderts. Rest davon noch in der Normandie.

gegnen, einem Wesen, dem alle Geister des Wohlverhältnisses zurufen mußten: setze doch oben etwas in der Breite zu, damit der besenreis-artigen Vertikularen und ihrem tüpfeligen Schluß, dem armen Pünkt-chen Kopf eine Gegenwirkung geschaffen werde! Fällt ihr nicht ein! So treibt die dünne Senkrechte höher und höher, dem Pünktchen Kopf wird ein Haarobelisk aufgeklebt, hoch auf diesem sitzt wieder ein Pünktchen, das mikroskopische Hütchen, und so geht denn ein langes i unten am Schaft mit etwas Arabesken, in den Straßen um. Oder dort in der Kolonade läuft mir ein längst verblühtes Weib in Sicht, auch mit sehr langem Hals, der aber auf groben Schultern vorgestreckt ragt, einer schief ausgezogenen getrockneten Gansgurgel ähnlich, darauf sitzt ein Kopf mit langem spitzem Kinn, zurückgeworfen, das Hinter-haupt groß und lang, dies nun mit dem langen Hals einen stumpfen Winkel bildend, und auf dem Hinterkopf weit draußen über Gelock und allerhand Gesetz und Geklunker das spöttlich kleine Hütchen mit Federn, Blumen, Maschen, weiß der Henker was allem: ganz als trüge man auf langer schiefgehaltener Stange schief übergelegt irgend-welche Narrengabe für ein altstädtisches Handwerkerfest, etwa eine mit allerhand Kraut, Binsen, Grasbüscheln verzierte geräucherte Rinds-zunge oder Popanzfratze durch die Straßen. Was treibt der Mensch alles, um sein organisches Gebilde unter seine Menschenehre, nicht nur ins Tierische, sondern in die Region des Mechanischen, Vegeta-bilischen, humoristischer Artefakte hinabzudrücken!

Die eingetretene Wendung zum Bessern ist nicht so weit gediehen und wird wohl nicht so weit gedeihen, Einfälle zu unterdrücken, wie in der Haarbehandlung die „Simpelfransen“. So nennt man bei uns den Kranz der kurz und meistens gerad abgeschnittenen Locken auf der Stirne. Eine allgemeinere Betrachtung, die sich allerdings ebensogut an irgendeine andere Marotte knüpfen ließe, mag an diese Häkchen oder Borsten gehängt werden.

Das Weib — will hier sagen, das Mädchen — ist in einer übeln Lage, das muß man billig bedenken. Sie will einen Mann, das ist doch wahrhaftig in Ordnung, ist Naturordnung und sittliche Ordnung. Werben darf sie nicht. Sie muß sich finden lassen. Ob einer, ob der Rechte sie findet, wer kann es wissen? Diese Ungewißheit, diese Ab-hängigkeit vom Zufall, der doch über ein ganzes Lebensschicksal ent-scheiden soll, trägt einen Zustand der Fraglichkeit, da er notwendig,

der Unruhe, der Aufregung ins weibliche Leben, vollends in den Jahren, wo es hohe Zeit ist. Allein auch im Lenz des Lebens — man muß doch etwas tun, um sich leichter finden zu lassen, muß doch dem dummen Zufall etwas nachhelfen. Ganz und gar nicht zu verargen ist's, wenn der Gedanke sich dahin erweitert: und wie nett wär's, wenn mich Viele fänden! wenn ich nur so wählen dürfte nach Lust und die übrigen so ein bißchen zwicken und zerren! Merkwürdig nur, daß zu genannter Nachhilfe nie und nimmer die Schönheit als genügend gilt. Und gienge es auf ihre Kosten, der Putz muß es tun! Genug, es ist nur ganz natürlich, daß also eines der findungwünschenden Wesen etwa denkt: halt, ich mache meinen Kopf höher, da noch eine Masche, hier ein Band angenadelt, dort einen Lockenhügel erhöht, auf den Hut noch dies Bukett: da rage ich hervor, so findet man mich leichter. Das sieht eine Zweite und denkt: das kann ich auch und besser, treibt's um einen Zoll und etliche Besätze weiter, die Dritte noch mehr, und der Teufel ist los. In der Tat, die Wut des Überbietens im Mannfang (— das Wort ist nicht so übel gemeint, als es scheint, wir wissen nur kein anderes, das nicht zu lang wäre für den Sinn: Anstaltensystem, sich finden zu lassen —), sie ist vielleicht der stärkste unter den Holzbränden, die den Wahnsinn der Mode, ihres hirnlosen Wechsels, ihrer furiösen Neigungen, ihres wütenden Verzerrens zur Siedhitze schüren. Goethe sagt, die Weiber putzen sich noch mehr für einander als für die Männer. Aber was in diesem Satz unterschieden wird, kommt logisch auf ein Kausalverhältnis hinaus: die Weiber putzen sich ursprünglich für die Männer, darüber geraten sie in einen Wettstreit, welche sich besser putzen könne zu diesem Zweck; und so kommt es zu einem entbrannten Kriege der Eifersucht in der Putzkunst zwischen Weib und Weib, einer Fehde, in welcher mindestens ebensoviel Leidenschaft, ja Haß und Wut auflodert oder stille glüht als in der direkten Jagd des Mannfangs. So nun wird einmal ein liebes Kind gedacht haben: mir fällt was Neues ein, darauf ist noch keine gekommen, ich lasse mir eine Zeile von Locken auf die Stirn hereinfallen. Vielleicht hatte sie antike Büsten, Statuen, pompejanische Gemälde gesehen und wußte, daß die Frauen des Altertums es gerne so hielten; sie vergaß nur, daß man damals keine Damenhüte trug und daß, was zu freiem Haupte paßt, nicht auch mit diesem Deckel sich vereinigen läßt; oder sie kannte van Dyks

Porträt der Gemahlin Karls I., deren weißer Stirne diese spielende Beschattung so lieblich ansteht, und übersah nur auch hier, daß der Kopf unbedeckt ist. Es gibt gewisse naturfreie Formen, die mit Zutaten, wie sie die moderne Putzmacherin schneidert, schlechterdings nicht stimmen, und dazu gehört das Hereinwallen der Haare über die Stirne. Von den Alten weiß man, daß ihr Schönheitsbegriff ein Vorherrschen der Stirne über die anderen Teile des Angesichts ausschloß, daher liebten sie auch diese Haartracht. Man weiß aber auch, daß das Ganze ihrer Kleidung auf freien Fluß der Formen gieng: wie die Falten, so durften auch die Locken fallen; auch nach dieser Seite stimmt doch ein solches Motiv mit dem modernen weiblichen Modesystem nicht zusammen wie mit dem antiken. — Genug, besagte Schöne kam auf den Gedanken der stirnumkränzenden Löckchen und sagte sich vor dem Spiegel: es sieht so halb träumerisch, halb wild, eben gar so nett bubig aus, ist lang nicht dagewesen, o, das muß wirken! Dem ist doch kaum zu widerstehen! Sie macht's noch gnädig, beläßt es bei einer Löckchenreihe, worunter die Stirne noch aufkommen kann. Sie zeigt sich, eine Zweite sieht's und denkt: o, so? Das kann unser eins auch! Bubig? Ich mach's noch bubiger! Und sie läßt sich nicht Locken, sondern strafe Borsten oder einen weichselzöpfischen Haarwald auf die Stirne hängen, die Dritte macht den Überhang noch dichter und länger, der Vierten fällt nicht ein, daß sie eine sehr niedrige Stirne hat und sich mit dieser Verdunklung vollends ganz zum Bild eines Simpels, Fexen, Trottels, Daggels macht, und so steht denn der Kretinismus in Blüthe, der Blödsinn, das Schönste am Menschenantlitz, den Tempel des Gedankens mit Haar zu verfinstern, ist Mode.

Vom Hut noch ein Wörtchen. Es ist jetzt statt des Deckelchens, das auf dem Haar-Chimborasso schwebt, ein etwas ansehnlicherer Hut aufgekommen, neuestens sieht man ab und zu sogar einen sogenannten Rembrandthut, was ja ganz hübsch ist, nur daß der flach abstehende Teil der Krempe etwas breiter sein dürfte; was aber in den letzten Jahren herrschte, war ein etwas verkleinerter Tiroler Hut mit verjüngter (wie man ungenau sagt: zugespitzter) Kopfform. Für unseren Menschenschlag eine unglückliche Wahl! Es muß hier ein Satz begründet werden, den wir nachher bei den Männern sehr wieder brauchen. Linien, Profile unorganischer Formen, am organisch

Lebendigen angebracht, setzen unter gewissen Kombinationen die Phantasie des Betrachters in Bewegung, so daß sie die Linie unwillkürlich über ihr Ende hinaus noch weiter fortführt. Die Täuschung ist eine vollständige, wir meinen, die Form so zu s e h e n. Nun denke man sich einen breiten Kopf, und solcher ist im deutschen Volke der weitaus vorherrschende, auch im weiblichen Geschlecht, bei welchem überhaupt starke Backenknochen zu Hause sind. Auf diesem Kopfe sitzt ein Hut von konischer (nach oben verjüngter) Form; zwei schräge Linien laufen also über den Kopf herunter und brechen in Kurzem ab. Das Auge des Anblickenden setzt diese Linie parallel dem Gesichte um Einiges fort. Nun ist aber dieser Hut nicht ein leerer Körper, sondern ein Menschenkopf steckt in seiner Höhle, daraus folgt, daß es dem Auge vorkommt, die weitergeführten schrägen, in der Schräge sich erweiternden Linien seien noch immer vom Gesicht ausgefüllt, die Backen wachsen in diese Linien hinein. Also macht ein zugespitzter Hut, daß das Gesicht viel breiter erscheint, als es ist. Es ergibt sich, daß verjüngte Form der Kopfbedeckung nur in einem Volke angeht, wo schmales Gesicht, länglicher Kopf vorherrscht. Man hat es gesehen, als unsere Soldaten noch das konische (etwa auch vorgestürzte) Käppi trugen. Was den Franzosen ganz hübsch steht, sah bei unsern Breitköpfen aus wie ein Fingerhut auf einem Simrischaff. Dem italienischen Bauern, dem Tiroler von rhätischem Stamme steht der Spitzhut, deutscher Bauernschädel erscheint unter ihm wie ein grobdicker Rübenkopf auf die breite Basis gestellt, so daß der Schwanz nach oben steht. Umgekehrt wirkt ein Hut mit etwas nach oben ausgeladener Kopfform, der Augenschein führt die gegebene Linie hier in einwärts laufender Richtung über ihre Grenze nach unten fort, und so wird vom breiten Gesicht auf beiden Seiten ein Stück abgeschnitten: die richtige Tracht also für tête quarré. Doch einfach zylindrischer Hutkopf tut es auch, nur, versteht sich, darf er nicht sehr hoch sein; Volkstrachten böten sehr hübsche Motive; so tragen die Weiber in der Ramsau ein schwarzes Hütchen mit niedriger, unverjüngter Kopfform und etwa wenig über drei Zoll breiter Krempe; eine Goldborte faßt jene ein und fällt mit ein paar Quasten auf diese. Das Gold führt auf einen Punkt, der besprochen sein will; davon nachher. Auch ein Barett, ein diademartig über der Stirne steigender und umlaufender Aufsatz von Samt oder dergleichen, wie die ungarische Parta, stünde

ja trefflich. Der Mailänder Schleier sei nicht vergessen, der eine so wahrhaft noble Reminiszenz antiker Tracht enthält. Dies alles liegt aber nicht im Zuge der Zeit und im Charakter der Mode. Beliebt sind außer dem Hut allerhand unbestimmte Formen, haubenartige Deckelchen, welche unter mancherlei Aufputz ins Unerkennbare verschwimmen.

Zu diesem Aufputz gehören nun vor allem gemachte Blumen. Die Übertreibungshetze hat solche auch in Früchte, Beeren, Birnen, Äpfel, Orangen, ja in ganze Vögel hineingesteigert: wir sehen Pomona und Diana zugleich als Vogelstellerin. Karikaturblätter haben sich natürlich der Sache bemächtigt; ein paar Kotelettes, ein Lock Sauerkraut mit Blutwurst, kleinem Schinken, pommerischer Gänsebrust müßte auch nicht übel lassen. Spaß beiseite! wir müssen uns zu der schweren Ketzerei bekennen, daß wir gemachte Blumen überhaupt verwerfen. Daß Blumen dem Weibe gut stehen, wer wollte das bezweifeln! Gleiches zu Gleichem; ist ja das Weib selbst eine Blume, ich meine das nicht als verbrauchtes Kompliment, sondern in ehrlichem botanischem Sinn. Das Übel ist nur, daß die natürliche Blume zum Schmuck über eine Viertelstunde sich nicht verwenden läßt, und so liegt es nahe, daß zu der gemachten gegriffen wird. Aber gemachte Blumen sehen immer papierig aus, unsolid, verlogen, und ihre Herrschaft im modernen weiblichen Putze ist allein schon Ursache der vollendeten Stillosigkeit unserer Mode. Der echte Prüfstein hiefür sind Mädchen aus dem Volke, will sagen einfache Bürgerkinder, Landmädchen, die in unseren Städtchen dienen, ich rede von Unverdorbenen. Ehe die letzten etwa vier oder fünf Jahrzehnte alle Stände nivellierten, ehe man der Kellnerin Fräulein rief und der Soldat die Magd am Brunnen so anredete, trug die Bürgertochter mit dem Gefühl der Ehre in der Bescheidung, das ihren Stand zierte, ihren überlieferten Kopfschmuck, Rieglhäubchen, Linzer, Ulmer, Frankfurter Hauben und andere. Man sehe hin, ob sie nicht im leichten Modehütchen mit Blumen einer verdächtigen Dirne gleich sieht! denn unwillkürlich tragen wir den Begriff des Unsoliden, der zunächst nur schlicht buchstäblichen Sinn hat, in symbolisch sittlichem auf die Persönlichkeit über. „Das macht das grobe Gesicht, machen die groben Formen der ganzen Erscheinung, der Widerspruch des Leichten und Derben," wird man sagen. Wohl ja, aber die feine Erscheinung wird darum noch nicht schön durch dies Geflunker, sie stellt nur keinen

Widerspruch dar, sie wird eben als Ganzes zu einem saftlos eleganten, knitterigen Wesen. Zu den gemachten Blumen trägt sie außer den Besätzen am Kleid, Spitzen, gefalteten Säumen an Hals, Arm nun also noch am Kopf, an der Kopfbedeckung allerhand indefinibles Geflock, Schleierchen, Vorhängchen, Schleifen, Maschen, Florflügelchen, und wer kann aufzählen, was alles für namenlosen Anflug und Anhauch. Die Losung ist: erscheinen wir sanft wie Nebel, leicht wie der Mond aus gestaltlosen Wölkchen flimmernd, schwebend, traumhaft, kurz erscheinen wir als Feen! Dies nun ist vollendete Verzichtung auf allen Stil, denn Stil ist klar, gibt dem Auge klare Bahnen und Grenzen, Stil ist fest, ganz und bestimmt. Und dies führt auf die edeln Metalle zurück. Ich habe eine Jacke gesehen, die ein Reisender aus Island mitgebracht hat: dunkelgrüner Samt, ein Teil der Nähte mit schmalen Goldborten besetzt, dazu goldene Knöpfchen von Filigranarbeit. Das hat Stil, das ist nobel, und dagegen ist all jenes Geflitter und Geflatter von unbestimmten Formen nichts als ein ärmlicher Kehricht von abgefegten Spinnweben. Nicht auf dem Theater muß man solches, muß man die wahre Pracht der guten Trachten sehen, auch nicht auf Maskenbällen, denn da ist das Meiste unecht und fühlt das Auge im ersten Blick zugleich die Flüchtigkeit der Arbeit, aber auf Festzügen wohlhabender Städte wie im letzten Sommer bei der Münsterjubiläumsfeier in Ulm, wo alle Anzüge solid waren und der Gold- und Silberschmuck nicht falsch, da kann man seine Freude erleben. Die Mädchen leuchteten in Schönheit. Wenn das Weib wüßte, *was* es verschmäht, indem es von der Mode den schlechten Rat annimmt, auf so gediegene Mittel der Hebung seiner Anmut und Wohlgestalt und Gesundheitsblüte zu verzichten!

Freilich ist leicht einzusehen, warum die Mode dies gediegene Schöne ausschließt. Man kann nicht Gewänder mit dem edlen Schmucke echten, kostbaren Metalls tragen, wenn mindestens alle Jahre gewechselt sein muß. Die Kindersucht des Neuen ist der Untergang jeder besten Form. Man hat heute das Richtige gefunden, das einfach Wohlkleidende oder solid Glänzende, morgen muß es zum Teufel fahren, denn Neues muß her, Gold und Silber aber mag auch der Reichste nicht nach kurzem Gebrauch zum Plunder werfen.

Stellen wir uns noch einmal die Figur vor Augen, wie sie aus einigen Hauptstücken — auf alles einzugehen, wäre denn doch der

Mühe nicht wert — sich uns zusammengesetzt hat; halten wir fest, daß die Ausartungen, die wir geschildert, doch in den wichtigsten Teilen noch bestehen, daß das Bessere in einigen noch ohne Konsequenz auftaucht, daß wir also kein Unrecht tun, wenn wir das Bild in der Konsequenz seines Charakters belassen; nehmen wir ferner an, es stehe eine Tochter vor uns, deren Eltern noch leben: so müßten wir doch keine Menschen sein, wenn sich uns nicht die Frage den Hals herauf und über die Lippen drängte: warum duldet denn aber die Mutter das ebenso abgeschmackte als freche Gefratz? Warum rupft sie der jungen Gans nicht den Bauchspanner und Kniewetzer mit dem Gansfuttersalat, der drum und dran hängt, den Poderbausch oder Beutel, die Affenstöckelschuhe, das wolkenumfetzte Kopfdolomitengebirg, die Trottelstirnhaarpinsel: warum rupft sie ihr nicht dies alles vom Leibe und schmeißt's ins Feuer?

Was? Sie? Die alte Gans spannt sich ja selbst den Kleidstoff über den Leib, daß sie aussieht, als wollte sie ihren alten Gänserich noch mit Quillingen beglücken!

Aber er, der Gänserich, warum tut er es nicht und warum nicht beiden?

Der? Woher soll er das Urteil bringen zu solchem Richterakt, da er für die eigene Erscheinung keines hat? Seht hin! Trägt er nicht ein schwarzes Bienenstöckchen auf seinem Kartoffelkopf, rasiert er sich nicht den Schnurrbart und läßt er sich nicht am vorgeschobenen Unterkiefer den Vollbart wachsen, daß man meint, man sehe eine Galerie an einem Turm herausragen, wo die Zinkenisten drauf abblasen können? O, nur hinauf! Muß nett sein, wenn die Posaunenzinken so über die Unterlippenbalustrade auf und nieder gehen! Und trägt er nicht seine zwei Taillenknöpfe drei Zoll tief unter dem Kreuz, daß der Mitchrist, der hinter ihm geht, sein Sitzkapitel noch zum Oberleib rechnen muß? Ei, so laß sie dir doch lieber noch ein paar Schuh tief in die Erde graben, Esel!

Wir sind unversehens zum Mann herübergekommen und gedenken, unsere Sünden gegen das schöne Geschlecht durch unsere Unparteilichkeit gegen das starke gutzumachen.

Vor etwa drei Jahren sahen wir einen langen Jüngling auf der Königsstraße uns entgegenwallen, dem etwas wie eine Glocke oder Waschschüssel um die Knötchen schlampte. Wird wohl ein Mexikaner

sein, dachten wir, denn die Spanier drüben in Amerika tragen ja längst dies Nonplusultra der Tulpenhose. Bald aber sah man einen Zweiten, Dritten, Vierten, und die absurde Mißform war Mode. Das spezifisch Schöne am Bein, die feine Reduktion seines Umfangs am Fußgelenk: gerade an diese Stelle eine plötzliche Ausweitung des Beinkleides verlegen — sollte man es für möglich halten? Wir haben längst, im Seufzer von 1859, zugegeben, daß phantastische Abweichungen von der organischen Form, die doch ein für allemal der Kleidung ihr Grundgesetz gibt, immerhin erträglich sind, wenn starke Farben, Verschnürung, Besetzung mit Metallknöpfchen und dergleichen das Auge nach dem malerischen Gesichtspunkt ablenken; das fällt ja aber ganz hinweg bei der jetzigen Herrschaft dunkeltrüber Farben. Schon bisher konnten wir die Frage nach dem Geschmacksgrade des Einzelnen nicht ganz von der Besprechung des Allgemeinen, der herrschenden Mode, trennen, oder, um ehrlich zu sein, wir haben beide doch verschiedenen Fragen durcheinandergeworfen, wir denken uns darin zu bessern, vorerst sei es drum und mag hier gleich erwähnt werden, wie oft man geschmacklose, widersinnige Narren sieht, die, von der Natur mit Schneiderbeinen, d. h. einwärts gedrückten Knien gesegnet, dazu ganz enge Hose mit dieser Terrine am untern Ende tragen, als ritte sie der Teufel, ihre Mißbildung noch recht über ihre Grenzen zu treiben. Warum, im Namen aller guten Geister der Wohlgestalt, warum kann das Mannsvolk nicht bei den einfach richtigen mäßig weiten Hosen verharren, die der Dürre noch etwas erweitern, der Elefantenfüßler noch etwas verengen kann?

Es ist vorhin etwas von einem Bienenkorb gesagt. Vor bald vier Jahren sah ich ein Ding an den Schaufenstern der Hutmacher stehen, dem besagter Name zu geben ist: glanzloser Filzhut mit ganz schmaler Krempe, die Kopfform oben gewölbt, zugleich von unten auf verjüngt. Daneben neue Gestalt des Glanzhutes, sogenannten Schlossers: hoch, teils reiner Zylinder, teils ebenfalls etwas zugespitzt, Krempe auch sehr schmal und seitlich nicht aufgebogen, sondern gleich flach umlaufend. Das ist also auf dem neuesten Hutmacherkongreß dekretiert, dachte ich, wird aber doch hoffentlich nicht akzeptiert. Törichte Hoffnung! Kurz darauf läuft mir ein Phänomen in den Weg, bei dessen Anblick ich denken mußte: hat der Mensch seinen Kopf auf, umgekehrt, schwarz, ein kleines Komma (das Krempchen) zwischen Kopf a und

Kopf b. Der Jüngling hatte doch wenigstens nur mittelbreites Gesicht, bald aber stieg ein Mann daher mit dickem, großem, katerhaft breitbackenknochigem, rotem Kopf, auf dem die schwarze Eierschalenhälfte saß wie ein Lampenlöschhelmchen auf einer Feuersbrunst oder Kinderhäubchen auf Elefantenschädel. Warum der Kopf noch sechsmal dicker aussah, als er war, das ist im obigen wissenschaftlich begründet, und ich verweise hier auf jene Demonstration zurück. Ein dritter, dito Dickkopf, trug den Glanzzylinder in geschilderter Form. Von diesem Gebilde, nämlich in solcher Fasson, haben wir schon vor neunzehnthalb Jahren behauptet, daß es kein Gesicht geben kann, das unter ihm nicht albern, insipid erscheint; denn es nähert sich streng geometrischer Form und die menschliche Gestalt als organisch lebendige, bewegte und beseelte duldet der Art nichts an sich, sie wird unter sich selbst herabgestoßen, wenn es ihr aufgestülpt wird. Es war von einer andern Hutgattung die Rede, als wir im obigen einfach zylindrische Kopfform für ganz tunlich hielten: vom weichen Hut mit breiter Krempe, deren seitliche Aufbiegung der trockenen Regel durch Fluß der Bewegung aufhilft. Gelegentlich gesagt: aus genanntem Grunde meldet sich Jeder als Philister dem ersten Blick schon an, der seinen Hut ganz gerad aufhat, während freilich stark schiefes Aufsetzen den Träger allerdings sogleich als Schwenkfelder, als Windbeutel signalisiert. Man sieht auch in diesem Punkt Erstaunliches. Da geht einer mit einem Gurkenkopf, — sein Gesicht bildet die innere Kurve dieser Frucht, da Oberstirn und Kinn hervorragen; drückt sich der Mensch noch den Hut vornüber und macht so sein Menschenhaupt erst noch recht zur Kukumer! Schwer habe ich immer begriffen, wie es selbst bei würdigen Männern vorkommen kann, daß sie sich angewöhnen, den Hut tief zurück auf den Hinterkopf zu setzen. Junge Franzosen, auch Italiener tun es gern, um der Stirne Kühlung zu gönnen, doch nur im Wirtshaus, denn sie sind sich wohl bewußt, daß es ein halb blödes, halb liederliches, an versoffene Musikanten erinnerndes Aussehen gibt, daher es in Karikaturbildern oft vorkommt. Merkwürdig, daß so Mancher, dem es an Geschmack und Auffassung von Kunst- und Dichtungsschönheit nicht fehlt, durchaus keine Vorstellung hat, wie er selbst aussieht und wie er sich kleiden muß, um nicht lächerlich zu erscheinen. — Aber auf regelrecht mathematische Form zurückzukommen: warum nicht lieber auch ein geometrisches Viereck? Etwa Schublade mit gutem

Futter, damit sie ordentlich sitzt? Wäre sehr passend zum Komplimentemachen, man dürfte sie nur an der Handhabe fassen! O, es kommt auch noch!

Der Hutmacherkongreß (in Leipzig, Offenbach oder, wo die Kerle tagen) hatte also gesiegt. Ich heiße sie Kerle, das ist noch höflich, denn ich habe einen Satz aufzustellen, wovon keine Maus keinen Faden beißt. Unter allen Karikaturenschöpfern, die für Bekleidung unseres armen irdischen Leibes sorgen, sind die Hutmacher die ärgsten, sie sind Ungeheuer.

Ich schreite pflichtgemäß zum Beweise. Obersatz (major): wer dem Individuum nicht erlauben will, Individuum zu sein, bestreitet ein wesentliches Grundrecht des Menschen, stößt hiedurch sich selbst aus der Menschheit aus, ist Unmensch, Ungeheuer. Unter- oder Mittelsatz (minor): nun wollen aber die Hutmacher dem Individuum nicht erlauben, Individuum zu sein. Schlußsatz (conclusio): Also sind die Hutmacher Ungeheuer. Erläuterung des minor: Nicht zwei Individuen sind an Proportionen des Körpers, Kopfform und Verhältnis der Kopfform zu diesen Proportionen einander gleich, daraus folgt unerbittlich, daß auch nicht zwei Individuen dieselbe Hutform tragen können. Der Hutmacher weiß nur von Modeschablonen, will dem Kurzen, Dicken, Kurzhalsigen, Rundköpfigen dieselbe Form aufstülpen wie dem Langen, Hagern, Langhalsigen, Schmalköpfigen. Damit ist noch unendlich wenig gesagt, das sind erst nur sehr abstrakte Unterscheidungen; es finden ja unendliche Mischungen statt. Einer ist z. B. sehr groß, dabei stark, breitschulterig, hat aber sehr kurzen Hals und sehr kleinen Kopf, der Hutmacher ist fähig, ihm ein winziges Deckelchen von weichem Filz mit schmalem Rand auf sein Kopfkügelchen zu schieben und macht so den Menschen zu einer großen, langen, dicken Grundbirne mit einem Wärzchen. Wer nun von Verhältnissen weiß und ihnen adäquat seine Kopfbedeckung bestimmen will, findet natürlich einen ihm passenden Hut niemals vorrätig, er wird also dem Hutmacher Form und Maße angeben, aufschreiben, womöglich auch vorzeichnen. Ein Zentimeter, ½, ¼, eine Linie, das Minimum einer Einziehung, Aufbiegung verändert ja radikal den ganzen Charakter der Erscheinung eines Individuums, stempelt sie zu einer vernünftigen oder kameelartigen, vertrakten, dummlustigen, blöden, affektierten und so in infinitum. Bei dieser Unterweisung

wird ihn der Hutmacher anblinzen, anstarren wie einen Verrückten, denn er selbst weiß und ahnt von Verhältnissen ja Null. Mit Ach und Krach verspricht er endlich, zu gehorchen. Zuerst kommt oder schickt man nun einigemal an den Tagen, auf die er zugesagt hat; der Hut ist nicht fertig. Endlich erscheint der große Moment und ein Hut, woran auch nicht ein Haar dem bestellten gleicht. Jetzt bricht dem Besteller die Geduld, er wird bös und der Hutmacher grob wie Bohnenstroh, die mühsam bis dahin verborgene innere Unmenschlichkeit kommt nackt zum Vorschein. Die Hutmacher sind darum die Ärgsten, weil sie unter allen Bekleidungskünstlern am meisten auf die besondern Formen des Einzelnen achten sollten und gerade sie am allerwenigsten diese Pflicht anerkennen. Gibt man ihnen einen Hut als Muster, das sie nur kopieren dürfen — nichts, erst recht nichts wird eingehalten. Der unglückliche Verfasser hatte einmal mit unendlichen Mühen einen richtigen Hut aus München erhalten, wollte in Zürich eine Reise antreten, der Hut bedurfte Reparatur, er zeigte ihn einem Hutmacher, schärfte auf Tod und Leben ein, nichts an der Form zu verändern, bekam sein Eigentum in ein Spottdeckelchen verwandelt zurück und auf die mäßige Bemerkung: „ich spiele auf keinem Hunde- und Affentheater“ wurde der Huter und sein im Laden sitzendes Weib so grob, daß nur noch Tätlichkeiten fehlten. Und auf die Reise hatte nun der Arme keinen Hut — barhäuptiger König Lear in Sturm und Regen, der den Grafen Gloster um seinen Kopfschmuck beneidet!

Natürlich trägt das Publikum selbst die Schuld dieser totalen Verwilderung, Entmenschung der Hutkünstler. Sie sind, wie die Kunden sie wollen. Wie viele Hutkäufe mögen es denn sein, in deren Gehirn so viel Lichtschimmer eingeht, daß sie auch nur ahnen, ein Hut müsse im Verhältnis zum Ganzen des Körpers stehen? Sie sehen ihn an, wie er als getrenntes Objekt in der Auslage hängt, und danach urteilen sie, sie probieren etwa auch vor dem Spiegel auf, aber was sieht, wer kein Auge hat?

Zum Glück hat der glanzlose, mittelweiche, breitkrempige Filzhut sein Dasein noch zu fristen vermocht. Er läßt sich nach der Individualität sehr vielfach modifizieren: eine Tugend, die ihm freilich von der unendlichen Mehrzahl mit Undank belohnt wird. Gleich umlaufende, seitlich nicht aufgebogene Krempe z. B. ist nur bei einem

schmalen, geistreichen Gesicht und lockigem Haar zum Ansehen, allen und jeden, der dicke Schläfen und Backen, glattes Haar hat, macht es zu einem albernen Menschenbild, dagegen seitliches Aufbiegen bringt (wie schon erwähnt) Wurf, Zug, Leben, Gegensatz, Unterschied, Wechsel. Ist einer klein, untersetzt und trägt zu flacher, gerader, breiter Krempe noch niedrige Kopfform des Hutes, so sieht er aus, als hätte man ihn von oben mit einem Hammerschlag breit zusammengeplätscht, oder, in Froschperspektive gesehen, als läge das Haupt Johannis des Täufers in einer Flachschüssel. Dort aber läuft einer mit Luchsohren, will sagen mit spitz aufragenden und abstehenden Ohrmuscheln, der trägt nun die seitliche Krempe seines Hutes genau in derselben Form steil aufgeschlagen, wird also zum Luchs mit vier Ohren. Öfters kann man geradezu Grauenhaftes erleben: da begegnet dir ein Kopf mit stark aufgestülpter Nase, der hat sich die Krempe seines Breithutes vorn gerade ebenso in die Höhe gestülpt! Willst du dem harmlosen Begegnenden den Leib mit zwei Hörnern aufschlitzen, fürchterliches Doppelrhinozeros?

Es wäre beim Hut auch von der Farbe zu reden. Wir haben schon bei der weiblichen Mode diese Seite gemieden, weil kein Ende zu finden wäre. Ein besonderer Dämon scheint in diesem Punkte die Menschen zu reizen und zu hetzen, so daß zum Exempel ein Rothaariger rotbraunen Hut, Rock und Hosen wählt und sich so ganz in Leberwurst, Blutwurst oder Rhabarber verwandelt. Kurz, es ist gar nicht anzufangen. Daß jeden Blonden ein heller Hut zum Kutscher oder Bäcker macht, ist schon im Klagelied von 1859 aufgestellt.

Noch ein Wort vom Barte! Daß die Freiheit, ihn nach Belieben zu tragen, schon darum ein Gewinn der neueren Zeit ist, weil sie ein Mittel gibt, unglückliche Kieferverhältnisse zu korrigieren, haben wir schon vor Zeiten nicht vergessen anzuerkennen, und in einem jähen Vorgriff diesmal wieder berührt. Wer vorstehenden Unterkiefer hat, kann der Gesichtslinie nachhelfen, indem er den Schnurrbart wachsen läßt, das Kinn rasiert. Wer Rüssel- oder Mausprofil hat: vorragenden Oberkiefer und Oberlippe, der kann die Mißform mäßigen, indem er umgekehrt sich wohl hütet, den Schnurrbart stehen zu lassen, dagegen am Kinn Vollbart trägt. Das sieht zwar an sich widerwärtig aus, englische und amerikanische Geldgesichter tragen es gern, aber es ist in diesem Fall das kleinere Übel. — Im Allgemeinen steht ganzer

Bart zwar keineswegs im Einklang mit unserem völlig draperielosen, rein kapselartigen Kleidersystem, denn er hat Stil, und dies System ist stillos. Trotzdem ist mit ihm doch ein Stück Natur gewonnen.

Am Rock sind die Schöße geblieben wie vor neunzehn Jahren, sie gleichen immer noch der Fischflosse, wenn sie nicht in Bewegung ist, sondern anliegt. Weiß der Himmel, warum diese Unform so zäh festklebt, nachdem das Motiv der Reaktion gegen den männlichen Krinolinrock, der von der Taille aus in Falten und „Locken" weibisch abstand, doch gegenstandslos geworden ist. Die Brust des Rockes, vollends wenn die Ärmel weit sind, also auch an der Schulter schon weit ansetzen, läßt immer den Körperteil, den sie bedeckt, breiter erscheinen als er ist, und das ist ja nur ganz recht, denn die Brust ist die Zierde des Mannes; da aber hier der natürliche Umfang vermehrt wird, so verlangt ja das Gesetz der Symmetrie, daß nach unten entsprechend zugegeben werde, d. h. daß die Schöße etwas abstehen, natürlich sehr mit Maß, sonst ergibt sich ja eben die bekämpfte Weiberform. Unsere deutschen Waffenröcke haben ganz den rechten Schnitt, aber vergebens zeichnet man dem Schneider einen solchen vor, wenn man eine vernünftige Hülle haben möchte; der weiß ja nichts von natürlicher Form, nur von Mode und Schablone. Die Taillenknöpfe irren wie immer um die von der Natur fix gegebene, beim Soldaten durch die Gurtkuppel der Modewillkür streng entzogene Marke, die Leibestaille, auf und ab; bei den langen Offiziersröcken sitzt sie gewöhnlich drüber, und so bilden denn die gedehnten Schöße ein philisteriöses, ödes oblonges Feld, auf dem so lang nichts vorkommt, daß es selbst zu gähnen anfängt, was ihm sehr erleichtert ist, da die engen Schöße notwendig hinten auseinanderklaffen: ein tristes Gebilde, das mehr einen Kanzlisten als Soldaten ankündigt.

Jetzt geht da einer gar im Schlafrock morgens zum Brunnen, dachte ich erstaunt vor einigen Jahren in Karlsbad, als ich einen Polen in einem langen, graugewürfelten Bettkittel herlottern sah. Naive Entrüstung! Es war ein Überzieher, der nur zu bald Mode werden sollte und jetzt täglich mehr einreißt. Diese sarmatisch barbarischen grobtuchenen, bis zum Knöchel reichenden Kutten (Ulster oder wie das Zeug heißt) verdrängen mehr und mehr den Paletot mit seinem doch immerhin freieren, luftigeren Wurf und seiner immerhin feineren Physiognomie. Sie haben einen halben Hüftgurt, unter welchem,

da sie häufig zu eng sind, meist der Popo sich drangvoll herausdrückt, und unter dieser Wölbung spannen sie sich wieder knapp einwärts den Knien zu, als hätte der Träger soeben einen Tritt unter den Sitz bekommen, worauf sie dann in der Tiefe, da sie weibisch lang sind, dumm um die Waden und Knöchel schlenkern: doch gewiß eine der denkbar törichtsten Redefiguren der Gewandungsrhetorik oder Bekleidungspoetik! Einen Mann von auch nur einigem Bildbewußtsein brächte man in einem solchen Kittel doch nicht aus seiner Haustüre, und wenn man mit einem Sturmbock auf seinen Rücken losarbeitete, ihn hinauszustoßen. Nehmen wir vom Früheren noch die Suppenschüssel des Hosenablaufs und oben ein kleines Köpfchen mit kleinem Deckelchen hinzu, so sehen wir ein ganzes Menschengebild in einen Tintenwischer mit einem Kügelchen am Griffe richtig verwandelt. Sehr passend zur Gemeinheit des Ganzen wird dieses schlampische Gebilde mit gemeinen Hornknöpfen besetzt. Es ist merkwürdig, wie viel die Knöpfe ausmachen. Der Soldatenmantel, längst kein eigentlicher Mantel mehr, ist dieser Form ähnlich, aber er hat nicht nur die genügende Weite und Kürze, um besagte absurde Figur zu vermeiden, die Metallknöpfe allein schon geben ihm einen gänzlich anderen, energischen Charakter; Metall bringt immer etwas Ritterliches mit sich, es hebt; es ist das Metall, wodurch die Uniform das weibliche Herz erobert.

Es ist schon gesagt, daß wir kaum Zeit haben, uns nach der Farbe umzusehen. Wie sich der unterdrückte, gequetschte Farbensinn durch traurige Empörungsversuche hilft, davon war im Notruf von 1859 die Rede. Hier sei im Vorübergehen angeführt, daß man nicht nur zu den Kutten gern zebraartig gestreifte, auch gegitterte, gewürfelte Stoffe wählt (Versuche, das öde Grau zu beleben, zu bepflanzen), sondern daß auch zu Rock und Hosen seit einigen Jahren ein Dunkelgrau oder Schwarz mit ungleichen, regellos zerstreuten weißen Punkten und Flecken fabriziert wird; auch d i e s findet Käufer, und der Beglückte sieht dann aus, als wäre er unter einem Hausverputzgerüst durchgegangen und mit Kalk bespritzt worden. Geistvoller Scherz! — Zur Damentracht mag wenigstens die Einzelheit nachgeholt werden, daß neuerdings Besetzung des Kleides mit sehr hübschen Borten aufkommt, deren Zeichnungs- und Farbenmuster Motive aus dem siebzehnten Jahrhundert geschmackvoll entlehnt; da

es aber die Mode einmal nicht anders tut, als: über Schenkel und Knie muß herübergespannt werden, so dient auch dies an sich wohlgewählte Stück nur, als Einsäumung der sogenannten Tunika das Ganze der Erscheinung noch mehr zu zerstücken und zu zerschneiden.

Lassen wir die Reihen der Zerrbilder noch einmal vor uns auftauchen, welche dieser schwache Versuch vor Augen geführt hat, denken wir sie wie einen Maskenzug an uns vorüberzappelnd, so weiß man nicht, ist's zum Lachen oder Entsetzen. In der Tat, man hat sehr ungleiche Stunden, wenn man über die Straßen geht und umschaut oder in der Erinnerung durchläuft, was man gesehen. Wen ein Gott damit gestraft hat, durchzuzeichnen, unter die im Schein gegebene Form die wahre als Folie zu setzen, wehe dem Armen! Bei Tage geht's noch, das nüchterne, verständige Tageslicht bringt die Stimmung zum k o m i s c h e n Vergleich zwischen Natur und Ungeschmack; wiewohl mir meines Teils, ich gestehe es, immer wieder ein Zorn dazwischen fährt, daß ich mich zusammennehmen muß, nicht wenigstens die schnödesten Karikaturen mit der Frage anzuschnauzen, ob sie denn die Natur und Menschenwürde aber auch ganz mit Füßen treten wollen. Doch man schluckt's hinab und lacht wieder. Aber abends, wenn Phantasie und Nerven aufwachen, nachts in der Schattenwelt des Traumes, da kommt's anders. Da heben sie sich wie Geister aus den Grüften der Tageserinnerung und kommen über den stöhnenden, alpgedrückten Schläfer wie jene Schemen, die den heiligen Antonius auf den niederländischen Bildern umspuken, wie rasende Trabantengöckel mit wilden Kämmen und flatternden Schwänzen, wie Ungeheuer der Urmeere und des Urschlamms mit paukenartigen Bäuchen, geflügelte Eidechsen mit Krokodilrachen, Rochen mit Zylindern auf dem Kopf, Polypen ohne Kopf mit scheußlichen Fangarmen, ganz dekolletierte Walfischmütter, Seeschlangen mit Chignon, Alligatoren mit Frackschwanz, riesige Urhaie in Bettkitteln, Dürrteufel ohne und Dickteufel mit hochgeschwollenem aufgebauschtem Hintern, — eine wilde Jagd, Wodans wütende Meute, ein Larvenzug, ein Hexenelement, alle Fratzen der Wolfsschlucht — und in Schweiß gebadet röchelt das halbtotgehetzte Opfer.

Aber, wahnsinniger Mensch, wirst du nicht endlich zur Vernunft kommen? — höre ich einen bedächtigen Freund sagen, der teilnehmend an mein Lager getreten ist, mir den Puls fühlt, mir die Hand auf die

feuchte Stirne legt. Ich weiß, was er unter Vernunft versteht. Ja, es ist hohe Zeit, daß wir das niederschlagende Brausepulver einnehmen, bestehend einfach in der Besinnung auf ein Gesetz. Mag eine Erscheinung noch so wirr und toll aussehen, sie wird uns nicht aufregen, wenn wir erwägen, daß dies Chaos der Willkür doch nicht pure Willkür ist, sondern im Dienste einer Notwendigkeit steht. Diese ganze Modenarrenwelt meint nach Belieben nur ihrer geschmacklosen Eitelkeit zu fröhnen und gehorcht in Wahrheit unbewußt einem unsichtbaren Regenten, der sie nötigt, den innern Charakter einer Zeit, ihre Stimmung, Gesinnung, Auffassung, Sitte symbolisch im Äußern, im Kleide darzustellen. Diesen Satz in seiner wohlbekannten Wahrheit haben wir nie geleugnet, schon in der mehrerwähnten Krinolinen-Threnodie pflichtschuldig anerkannt und wiederholen ihn nur, damit man nicht meine, wir haben ihn rein vergessen. Es ist ein Instinkt, ein ganz dunkler Trieb, an dem der geheime Regent die Menschen packt und durch den er sie nötigt, durch ihre Hülle zu enthüllen, wie ihnen zumut ist. Dieser Instinkt ist es, der nicht nur die Tracht, sondern auch die Mode schafft. Es ist in der Geschichte der Kulturformen längst aufgekommen, daß man diese beiden Begriffe wohl unterscheidet. Auf den ersten Blick scheint nur die Tracht vom Instinkte, die Mode von freier Willkür diktiert. Die Tracht ist konstant und konservativ, wiewohl natürlich nicht ewig, sonst könnte sie nicht charakteristisch sein, denn der Charakter der Zeiten und Völker wechselt; aber sie eilt nicht mit dem Wechsel, sie verändert nur unwesentlich im Kleinen, bis die Zeit reif ist, im Großen zu verändern. Das bleibt so bei den Völkern, bis auf einmal ein unruhiger, spiegelhafter, wuselicher Geist in die Welt fährt; so etwas war der Fall in Griechenland, als die alte Sitte zerfiel, noch viel mehr im üppigen Rom der Kaiserzeit; eigentlich aber ist es eine Erscheinung der neueren Zeit, denn es setzt voraus, daß die Nationen aus der antiken Absonderung herausgetreten sind und neue Kulturformen rasch an ganze Völkergruppen sich mitteilen; was wir Mode nennen, kam, wie gesagt, zum erstenmal um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, nachdem die Kreuzzüge die europäischen Völker in lebhafte Wechselberührung gesetzt hatten; Tollheiten aus diesem ersten Karneval des neuen Dionysos, wie Schnabelschuhe, Glöckchen an Ellbogen und Knöcheln, haben wir seinerzeit schon erwähnt; es wäre zu erzählen

von gezackten Hängeärmeln, Teilung des Rocks und der Hosen in verschiedene Farben des Tuchs („zerhouen Tuoch“) und manchen anderen Späßen, von den Kleiderordnungen, durch die man der Tollheit und Üppigkeit zu steuern suchte, und von deren begreiflicher Vergeblichkeit; doch wir schreiben hier keine Geschichte; der oder die Wißbegierige mag etwa nachschlagen: „Die deutsche Trachten- und Modenwelt. Ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte von Jakob Falke“, und von demselben: „Zur Kultur und Kunst, Studien von“ —.

Man kann sagen, daß die Mode, so bunt sie es auch in den folgenden Jahrhunderten trieb, doch ihr innerstes Wesen erst seit dem vorigen erreicht hat; denn der Grad von Selbstbespiegelung, der ihre Physiognomie charakterisiert, ist modern, ist eine Frucht der scharfen Zuspitzung der Reflexion, zu welcher die Gedankenströmungen des achtzehnten Jahrhunderts das Bewußtsein gewetzt und geschliffen haben. Trotzdem ist die Mode so gut instinktiv als die Tracht; die hellste Bewußtheit kann nicht über den Instinkt hinaus, auch die Mode drückt in dunklem Drange noch etwas Anderes aus, als sie will, und die scheinbar höchst naturlose Unruhe ihres immer rapideren Wechsels ist eben das unfreiwillige Geständnis, daß es die Geister sind, deren sich die Hast, die Unmuße bemächtigt hat. Die Mode ist nur die jüngere, ausgelassene, quecksilbrige, grenzenlos eitle, Stände und Nationen herrisch über e i n e n Kamm scheerende und doch mit allen Hunden der Neuerungssucht gehetzte Schwester der Tracht. Dieser nachgeborne Kobold hat die Ältere, Gesetztere aufs Land verbannt. Daß es Schwestern sind, erkennt man an Erscheinungen, durch welche die Ehrwürdigkeit der älteren allerdings bedenklichen Abbruch erleidet. Tracht im guten ungebrochnen Sinne des Wortes ist z. B. die Juppe, ein sehr kleidsames Stück, dem aber alle Anläufe mißlingen werden, in den Modesalon einzudringen; sie wird dem Städter nur auf der Jagd, auf der Gebirgsreise, auf dem Schießplatz, zur Not noch abends im Wirtshaus verziehen. Versuche, sie zu verfeinern, geraten nur in Widerspruch mit ihrer groben Ehrlichkeit. In ihrer Form ist sie allerdings nicht so urtümlich, als es scheinen möchte; es war städtische Beweglichkeit des Sinns, dem es im vierzehnten Jahrhundert einfiel, den früher stets hemdartigen Rock vorn zu schlitzen; er hieß nun Schaube, Joppe, Juppe (das Wort ist nicht einmal deutsch, sondern romanisch, wohl ursprünglich arabisch) und war dann

etwas sehr Modernes; aber das Landvolk der deutschen Gebirge machte sich diesen Rock nicht anders als aus grobem Lodentuch, die Form des taillenlosen Rocks ohne Halskummet (umgelegten Kragen) hat sich nun im Lauf der Zeit mit diesem Stoffe vermählt, und dies Ganze ist so ein gut Stück Tracht geworden. So ist auch der tirolische und italienische Spitzhut eine Modeform des sechzehnten Jahrhunderts. Dagegen kann es auch geschehen, daß ein ganz unsinniges Stück aus der vertrackten, überbewußten und doch so dummen Modewelt auf unbegreifliche Weise am Volk hängen bleibt und hier jahrhundertelang sich erhält, also ganz Tracht wird; so ist in einigen Tälern der Salzburgischen Alpen und in der Ebene von Dachau der widerliche Hüftwulst des Weiberrocks, verbunden mit unendlicher Faltenmasse, hängen geblieben, eine echte Modelaune des siebzehnten Jahrhunderts, eine geschwollene Drüse skrophulösen Städtertums, damals „Speck" genannt und Ziel der derbsten satirischen Geschosse; eines, von dem groben Schützen Moscherosch gegen den hiezu gehörigen Reifrock abgeschossen, wagten wir nur verschämt in griechischen Lettern vorzuzeigen, als wir in unsrer frühern Homilie von der Geschichte des Reifrocks handeln mußten. Das kann man nun freilich kein ungebrochnes gutes Stück Tracht nennen.

Die Mode also spielt und spielt und wirft manchmal ein zufällig gutes, manchmal ein höchst verkehrtes Teil ihrer raffiniert launischen Erfindungen über die Stadtmauer auf die Äcker, wo sie vom Landvolk aufgegriffen und nach und nach zum altersheiligen Erbstück, also ganz zur Tracht wird.

Wir können aus der Mode, nachdem sie einmal die Stelle der Tracht eingenommen, nicht heraus; sie repräsentiert ja, wie wir uns soeben gesagt, durch und durch den scharf geweckten Geist der modernen Bildung, freilich mit allen seinen Unarten, aber sie repräsentiert ihn; das Gebiet der Tracht dagegen liegt im Elemente des gebundenen Geistes; die Tirolertracht ist malerisch, aber wo sie herrscht, herrschen auch die Pfaffen, und wenn wir, romantisch, ästhetisch, Blut weinen möchten über ihren Untergang, sie muß und wird verschwinden, wenn erst mehr Licht in diese Alpen dringt. Der Türke geht bunt, reich, stattlich, aber sein krummer Säbel steht im Dienst einer Religion, die ihn unterweist, es sei ein gutes Werk, einen Giaur tot zu martern. Daß ein solcher Barbar die schönsten Länder Europas beherrscht, ist

unerträglich. Daher haben wir den Russen gegen ihn vorgehen lassen. Dies mag bedenklich sein, aber da den armen Opfern kein anderer hilft, so „muß denn doch die Hexe dran". Wenn je die Schläge diesen Barbaren bessern, so muß er auch Turban und Kaftan mit Rock und Hut vertauschen. — Es ist ein schrecklich wahrer Satz: das Interesse der Kultur und das Interesse des Schönen, wenn man darunter das unmittelbar Schöne im Leben versteht, sie liegen im Krieg mit einander, und jeder Fortschritt der Kultur ist ein tödlicher Tritt auf Blumen, die im Boden des naiv Schönen erblüht sind. Wer Vernunft und aber zugleich Leidenschaft hat, den wird man daher oft auf Kulturfortschritte grimmig schelten hören, zum Beispiel auf Eisenbahnen. Ich habe kürzlich das Kinzigtal wieder besucht, das ich vor vielen Jahren zu Fuß mit der Reisetasche an der Hüfte und mit dem ganzen Glück der Waldidylle in der Seele durchwandert hatte, jetzt durchschoß ich es auf dem neuen Schienenweg, der Legionen von Städtern aus den naturlosesten Kulturgebieten in diese herrlichen Einsamkeiten wirft. Diese Flut wird noch in das letzte Berg- und Waldtal die Ätzstoffe der Kultur ohne ihre Gegengifte tragen. Darüber kann man nun schon einmal tüchtig wettern, während man ein andermal mit herzlicher Bewunderung die unendlichen Wirkungen der großen Erfindung anerkennt und rühmt. So auch, was die Tracht betrifft. Es hilft nichts, die Kultur wird noch alle schönen Volkskostüme erbarmungslos hinwegstreifen, aber es ist traurig; es ist traurig, aber es hilft nichts; beide Sätze sind gleich wahr, und es ist nur menschlich, bald zu klagen, bald sich philosophisch zu ergeben.

Die Mode ist nivellierend, Völker wie Individuen eingleichend. Sie ist allgemein, sie spricht den K o n t a k t der Völker, und sie drückt, unter vielen widersprechenden Ausweichungen zwar, doch im Wesentlichen aus, was den neueren Kulturvölkern gemeinsam ist. Dies Gemeinsame ist vor allem: rasche Beweglichkeit, Kürze aller Bewegungen. Wir wollen die Materie beherrschen, wir haben schlechterdings keine Zeit übrig. Sehr beleuchtend ist das Beispiel der Sprache. Alle modernen Kultursprachen bestehen aus Schutt von zermahlenen alten, und die Zerreibung kommt ebendaher, daß wir zu vollen organischen Flexionen, gedehnten Bildungssilben, reichen Formen jeder Art keine Zeit mehr haben. Mennisko für Mensch, Amisala für Amsel, salbota für salbte wäre uns zu lang. Von der Lautfülle des Latein

hat unter den romanischen Sprachen am meisten das Italienische behalten, und ebendarum kann man in reinem Italienisch nicht kommandieren, z. B. al piede l'arma (bei Fuß 's Gewehr!) ist zu schleppend, es mußte in pè l'arm verstümmelt werden. Ganz ebenso haben wir nun auch keine Zeit mehr, Kleidungsstücke an uns zu führen, die, nicht nach dem Leibe genäht und geschnitten, in jedem Moment aufs Neue drapiert werden müssen; das Kleid soll von selbst mitgehen. Die Unbequemlichkeit vieler weiblicher Moden, wie z. B. die Schleppe, verändert daran nichts, kein Weib wüßte sich jetzt in einem Himation (Toga) zu helfen.

Ein zweiter Grundsatz ist: Verschmähung alles Auffallens durch das Kleid; dies gilt für Mann und Weib, aber für jedes von beiden in anderem Sinne. Das männliche Kleid soll überhaupt nicht für sich schon etwas sagen, nur der Mann selbst, der darin steckt, mag durch seine Züge, Haltung, Gestalt, Worte und Taten seine Persönlichkeit geltend machen. Es war dies, auch nachdem die Mode längst auf dem Thron sitzt, nicht immer so, aber es mußte dahin kommen, weil es eine Konsequenz ihres ausgleichenden Wesens ist. Unseren Großvätern noch galt als ganz natürlich, daß der eine durch einen roten Rock mit Goldborten und blaue Strümpfe, der andere durch einen grünen mit Silberborten und pfirsichrotgelbe Strümpfe sich hervortun mochte. Wir sind damit rein fertig, gründlich blasiert gegen alles Pathetische, wir haben nur ein müdes Lächeln, wenn Einer durch Anderes als sich selbst in seiner Erscheinung sich herausdrängen will, wenn er etwas vor sich herträgt im Sinn des lateinischen prae se ferre. Obwohl diese Scheinlosigkeit des Männerkostüms wenig über ein halb Jahrhundert alt ist, kann man doch sagen, sie bezeichne recht den Charakter der Mode, nachdem aus ihr geworden, was ihrer Natur nach im Laufe der Zeit werden mußte. Dem scheint nun die weibliche schnurstracks zu widersprechen, denn sie sucht — nicht immer, aber meist — das Auffallende, sie läßt auch dem Individuum in gewissen Schranken Luft, sich auszuzeichnen. Wie dieser Widerspruch sich löse, wollen wir nachher sehen, vorerst dient er uns im Gegenteil, die blasierte Kahlheit zu erklären, bei der die männliche angelangt ist. Durch dies Luftlassen wurde der schon geschilderten Hetze des wechselseitigen Sichüberbietens in der Frauenwelt Tür und Tor geöffnet; nicht so arg, nicht so toll, aber doch nicht ganz unähnlich wird

man sich in der Männerwelt gesteigert haben, bis die nachdenklichere und tätigere Natur des Mannes sich besann, am atemlosen Wettrennen der Weiber sich ein warnendes Beispiel nahm und in stiller Übereinkunft die allgemeine Entsagung (zwar mit etlichem Vorbehalt) zur Regel machte.

Zunächst ein Wort vom zentralistischen Regierungssystem, wie es mit dem nivellierenden Charakter notwendig zusammenhängt. Die gleichmachende Einheit des Modells setzt auch Einheit des Herdes voraus. Das romanisierte keltische Volk der Franzosen ist tonangebend gewesen, solange es eine Mode gibt; Deutsche, Engländer, Slawen, Ungarn, Italiener, Spanier haben immer nur Einzelnes, ein Ganzes nur ausnahmsweise aus ihren Trachten durchgedrückt. Es steht nicht in Widerspruch mit dem völkerabhobelnden Charakter der Mode, daß dem so ist. Einer muß doch am Ende vorangehen, das allgemeine zu schöpfen und durchzuführen. Keines der beherrschten Völker schämt sich seiner Unterwerfung. Wir haben die Mode quecksilbrig und wuselich genannt: just dies ist das keltische Temperament (echt „Gaulois“), das aufgeimpfte Latinische aber bringt den Grundzug des Nivellierens; die römische Herrschaft gieng wie ein Hobel über die Völker. Kein Volk vereinigt beides wie die Franzosen, die glückliche Mischung hat ihnen zudem einen Schick, ein Etwas, ein Talent des Eleganten gegeben wie keinem Volk; wir können ihnen neidlos den Ruhm lassen, in diesem Gebiete Weltherrscher zu sein, werden überhaupt gerne zugeben, daß sie ein geistreiches Volk sind, und uns im übrigen nur verbitten, daß sie sich für das erste halten und in allen Dingen Weltherrscher sein wollen.

Doch es ist Zeit, wieder zusammenzubringen, was in der Vergleichung der männlichen und weiblichen Mode sich zu widersprechen scheint. „Verschmähung alles Auffallens“ haben wir gesagt. Da könnte es scheinen, als meinten wir in seltsamer Vergeßlichkeit, es schleichen lauter Puritaner und Puritanerinnen auf unsern Straßen. Die Lösung ist einfach; für das Weib lautet die Formel so: du sollst nicht auffallen, indem du in gewissen, jetzt unerbittlich vorgeschriebenen Grundformen, Hauptstücken von allen andern abweichst, diese Grundformen, Hauptstücke selbst mögen noch so auffallend sein! Der Rahmen der Mode ist für alle derselbe, darin herrscht der Hobel, das Abschlichten und Eingleichen beim Weibe wie beim Mann, aber für

den Inhalt des Rahmens fragt sie hier nach keiner Abschlichtung und gibt ihm Buntheit, ja Grellheit, so viel ihr heuer oder übers Jahr eben gerade beliebt. Das Füllsel der Tabelle ist ganz und gar auf die Eitelkeit berechnet. Ferner folgt aus dem Verbot des Auffallens für die einzelne nicht, daß ihr nicht ein großer Spielraum für eigene Einfälle und speziell persönliche Eitelkeit gelassen sei. Der vorgezeichnete Kanon ist keine Uniform; wie ließen sich Weiber in Uniform bringen! Treib's wie du magst, in Formen und mehr noch in Farben, nur den Kanon, also z. B. den allgemeinen Schnitt des Kleides, darfst du nicht übertreten! Die Männerkleidung ist in ihrer strengen Neigung zum Knappen, bequem Mitlaufenden weit eher der Uniform zu vergleichen, doch auch sie natürlich nur ungefähr; Spielraum ist auch dem Manne gelassen, nur viel weniger, immer nur so weit, daß der Grundcharakter des Rahmeninhalts: Scheinlosigkeit nicht verletzt wird. Schlichtheit im geschilderten Sinn schließt Satisfaktionen der Eitelkeit für den Einzelnen nicht aus. Gewisse Stellen, Partien sind auch dem Manne freigegeben, selbst die Farbe, wenn er sich nur nicht erdreistet, nach einer lebhaften zu greifen. — Zu dem allem kommt nun noch der rasche periodische Wechsel, und so haben wir wohl so ziemlich das Nötige beisammen, um uns die Mode zu porträtieren. Eine Dame, eine weibliche Gottheit, die Urheberin solcher Dinge, ist ja wohl selbst eitel. Sie ist mehr, sie ist auch üppig bis zum Äußersten, wenn sie die Laune anwandelt, während sie im nächsten Halbjahr die Grille haben kann, bigott, klösterlich, nonnenhaft sich zu gebärden; sie ist Kokette vom Wirbel bis zur Zehe, kein Zug an ihr ist edel naiv, sie sieht sich jede Sekunde im Spiegel, sie trägt den Spiegel mit sich, in sich, mitten in der Seele. Aber der steifsten Gouvernante tut sie es darin zuvor, daß sie bei alledem nie die gleichmachende Diktatur vergißt; hat sie also heute den Einfall, frech zu sein, so sollen alle frech sein, keine soll d i e Frechheit haben, sich von allen andern dadurch zu unterscheiden, daß sie nicht frech einhergeht. Freie Pirsch für jede Fratzerei und dennoch steif durchschlagendes Lineal. Und dieses Lineal verbindet sich ebenso mit der rinnenden Welle des Wechsels. Wie ein unartiges Kind, das keine Ruhe gibt, das stupst, scharrt, gambelt, nottelt, bohrzt, trippelt, so treibt es die Mode, sie tut's nicht anders, sie muß zupfen, rücken, umschieben, strecken, kürzen, einstrupfen, nesteln, krabbeln, zausen, strudeln, blähen, quirlen, schwänzeln,

wedeln, kräuseln, aufbauschen, kurz sie ist ganz des Teufels, jeder Zoll ein Affe, aber just auch darin wieder steif und tyrannisch, phantasielos gleichmacherisch wie nur irgendeine gefrorne Oberhofmeisterin altspanischer Observanz; sie schreibt mit eisiger Ruhe die absolute Unruhe vor, sie ist wilde Hummel und mürrische Tante, ausgelassener Backfischrudel und Institutsvorsteherin, Pedantin und Arlekina in einem Atem.

Und nun stehen wir erst vor der eigentlichen Schwierigkeit, dem logischen Balkan, Schipkapaß unserer hochgelehrten Abhandlung. Wir haben, wie wir vornherein besorgten, trotz besserem Vorsatz viel gescholten und demnach angenommen, wir haben es mit Subjekten zu tun, die imputabel (wenn auch nicht alle reputabel) und verantwortlich sind. Nun aber hat uns die Schlingung unseres Wegs wieder auf die geheime Macht zurückgeführt, welche an unsichtbaren Drähten diese Subjekte wie Marionetten tanzen läßt, diese Macht ist absolute Regierung, unverantwortlicher Regent oder besser: Regentin, denn wir haben billig aus dem Herrn eine Dame gemacht. Diese Monarchie ist zugleich Theokratie, ihre Gebote sind Offenbarung, sind also unumstößlich.

Mitten ins Mystische versetzt wollen wir, da wir einmal in diesem helldunkeln Gehölze stecken, in Gottes Namen (hätten wir fast gesagt) uns noch ein paar Schritte weiter hineinwagen. Die Herrscherweisheit einer Theokratie ruht auf Inspiration. Die jeweiligen Moderegulative sind also — da hilft nichts —, sie sind Orakel. Die Putzmacherinnen in Paris, samt den verschiedenen Damen, halber Ganzwelt und ganzer Halbwelt, mit denen sie zur Tagsetzung sich versammeln, sind Pythien und die Dämpfe aus dem Erdenschoß, die sie in hellsehenden Zustand versetzen, ein übersinnliches Gas, ausstrahlend vom Geist der Geschichte. Von göttlichem Wahnsinn trunkene priesterliche Organe des geschichtlichen Mysteriums sind neben den Schneidern (und Schustern) auch die Hutmacher; ihr Kongreß in Paris ist ein Pfingstfest, Ausgießung des Geistes; Filialausflüsse davon sind die Zweigversammlungen, die Provinzialsynoden in andern Ländern, Deutschland z. B., also Leipzig oder meinetwegen Krähwinkel. Die taghelle Absichtlichkeit, womit diese Priesterinnen und Priester, Prophetinnen und Apostel diesen und jenen Plunder aus alten Trachtenbüchern und Modejournalen auswählen, zu-

sammenstellen, den neuen Kanon beschließen, ist purer Schein, ist vielmehr Geisterlicht aus dem Urquell eines geheimnisvollen Zentrums, das wir oben bezeichnet haben als eine tiefe Symbolik, welche die Generationen zwingt, ihre Zustände, Grundgefühle, sozialen Stimmungen und Vorstellungen in ihren Kulturformen auszudrücken.

Also Zwang! Der Charakter der Zeiten m u ß sich in ihren Formen ausdrücken. Also wäre der Mensch unfrei? unfrei just in dem, worin wir ihn doch so recht frei glauben, im Gebiete der beliebigen Wahl seiner äußern Erscheinung? Und wenn hierin, dann wohl überhaupt? Es gibt keine Willensfreiheit? Das ist der Knoten, den wir im Eingang als die letzte Ursache unseres Schwankens zwischen leidenschaftsloser Betrachtung und eifrigem Predigtdrang denunziert haben. Es ist nicht anders, die Geschichtsphilosophie der Mode führt mitten hinein in die Frage: Freiheit oder Notwendigkeit. Unser Spaß vom priesterlichen delphischen Autoritätswerte der Sprüche, die von Putzmacherinnen, Schneidern, Hutmachern und ihren Beisitzerinnen und Beisitzern vom Laienstand in die Welt ergehen, ist nicht so ganz nur Spaß. Dieses lockere Völkchen täuscht sich über seine Willkür; es d i e n t einem Gesetze, und wir, die wir uns seinen Sprüchen frei zu unterwerfen glauben, wir täuschen uns um kein Haar weniger. Die Probe gibt sich von selbst: man darf nur rückwärts blicken. Entschwundene Moden reihen sich als Glied in eine ganze Kette vergangener Kulturformen. Halten wir diese mit den gleichzeitigen Zuständen der Gesellschaft, des ganzen Gemeinlebens zusammen, so erscheinen sie dem klargewordenen gegenständlichen Blick als ein Ausdruck dieser Zustände, der gar nicht anders sein konnte, als er war, und die tollsten Auswüchse, in denen sich gar kein Sinn mehr entdecken läßt, als ein nicht minder notwendiger Ausdruck der Kinderei, welche unvertilgbar dem Sterblichen anhängt. Und nun weiter: die jeweiligen Zustände sind das jeweilige Resultat einer unendlichen Verflechtung von Naturbedingungen, Zufällen, Entwicklungen aus gegebenen Tatsachen und freien, der sittlichen Zurechnung unterworfenen Handlungen einzelner Menschen. Allein auch diese freien Handlungen treten für die überschauende Betrachtung eben doch in ein anderes Licht als für den Blick, der nur in die Gegenwart hineinsieht; auch sie betrachten wir nun mit dem Gefühle: es wird eben,

was kann, es kommt eben, was kommen muß, und jedes „wenn" und „hätte" und „sollte" ist müßig, ist leer, ist Wind, ist Null.

Und so hätte Schiller Unrecht mit seinem Wort:

> Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei,
> Und würd' er in Ketten geboren —?

so wären wir Sklaven jedes Gegebenen, folglich auch der gegebenen Mode? Das kann doch wahrhaftig auch nicht sein! Da gäbe es keine Tugend und kein Böses, kein Verdienst und keine Schuld, kein Lob und keinen Tadel mehr, die Erziehung könnte sich ihre Mühe sparen und die Justiz ihr Schwert einstecken.

Verehrungswürdige Leserin, die Sie mit edler Geduld unsere Grobheiten ertragen haben, üben Sie nun noch die Langmut, auch eine Ungeschicklichkeit, eine Schwerfälligkeit in den Kauf zu nehmen! Einen gelehrten Brocken in einer Plauderei über die Mode! Der alte Knabe Kant, der Philosoph, hat für Schwierigkeiten wie die, in der wir stecken, den Namen Antinomie aufgebracht. So nennt er es, wenn zwei Sätze, die einander ausschließen, mit gleichem Anspruch auf Wahrheit einander gegenübertreten; da ist z. B. ein Satz: Die Welt hat einen Anfang in der Zeit und Grenzen im Raume, und dem gegenüber steht das Gegenteil: sie ist anfangslos und ohne Grenzen im Raum. Eine solche Antinomie ist es denn, verehrte Geduldige, wovor wir stehen.

„Nun — und wissen Sie eine Lösung?" Ach nein! und wenn Sie mich auf den Kopf stellen, es fällt kein Körnchen von einem lösenden Gedanken heraus! Frei und auch nicht frei! Beides kann nicht zugleich wahr sein und ist doch beides wahr! Die Notwendigkeit webt ihr Gewebe aus Natursachen und aus freien Handlungen! Zum Verzweifeln! Unser eins ist kein Gurko, kein Skobeleff, hier ist kein Sabalkansky.

Wissen Sie was? Wir schleichen um den Balkan herum. Wir helfen uns mit einer Plattheit, mit ein paar ganz seichten, ordinären Sätzen, gegen die ein Zweifel überhaupt nicht aufkommen kann.

Erster Satz: Die Mehrheit der Leute verhält sich in unserer Angelegenheit — auf die wir nun billig wieder zurückkommen — so, daß es gar nicht der Mühe wert ist, zu fragen, zu untersuchen, ob sie eine Willensfreiheit besitzen und nur nicht gebrauchen, ob sie eine

solche überhaupt nicht besitzen oder ursprünglich besessen, aber verlottert haben. Vielleicht ließe sich finden, daß ihr Wille nicht frei ist, weil sie versäumt haben, ihre Einsicht zu befreien, und da sind wir schon wieder in Versuchung, schwerlötige Philosophie herbeizuschleppen, denn da ist ein gewisser Spinoza, der — doch nein, nicht weiter! Genug, dieser Umstand begründet das, was wir schon oben den Schafherdencharakter genannt haben. Drückt also die Mode mit all ihren Ausschweifungen den Sinn der Zeit aus: gut, es ist jedenfalls dafür gesorgt, daß es nicht unterbleibe, die Organe, richtiger: Maschinen stehen milliardenweis der eisernen Notwendigkeit zu Gebot.

Zweiter Satz: Daneben gibt es, so wollen wir, erlaubt oder unerlaubt, eben einmal annehmen, eine Minderheit, die sich mit der Einsicht den Willen gerettet hat, — eine Garde der Willensfreiheit. Sie braucht nicht zu befürchten, daß, wenn sie Opposition macht, jenes Gesetz sich nicht vollziehe, denn es bedarf ihrer Dienste nicht, das haben wir soeben gesehen.

Sind nun aber diese Wenigen wirklich ganz frei? Nein, ganz auch sie nicht. Lächerlich werden ist nur bis zu einem gewissen Grade erträglich. In einer Tracht umgehen, die sich von allem, was alle Welt trägt, absolut unterscheidet, ist unmöglich; man würde zu Tode gelacht, man würde von Straßenjungen gesteinigt. Wer könnte in Toga und Sandalen über die Linden, über die Königstraße gehen? Das führt auf den T y p u s , eben hier liegt aber auch ein Rettungsweg für die Kinder der Freiheit, die kleine Schar der Vernünftigen.

Alles an der Mode ist expressiv, aber nicht alles auf gleiche Weise. Schon bisher haben wir uns nicht verhehlt: Einiges daran drückt nur aus, daß die Menschen jederzeit alles übertreiben, Anderes aber die Lebensbedingungen, Gewöhnungen, das Gebahren, den Sinn und Sit (altdeutsch Maskulinum) einer gewissen Periode. Jene Bestandteile wechseln mit Windesschnelle, bilden eine unbestimmbare, meist tolle Formenvielheit, diese erhalten sich oft kürzer, oft länger, stets eine gute Zeit, meist einige, öfters sogar viele Jahrzehnte. Eine solche bleibendere Form nennen die Kostümhistoriker einen Typus. Der Typus ist also mit dem verwandt, was wir im engeren Sinne des Worts Tracht heißen; doch nur verwandt, denn er ist eine Erscheinung innerhalb des Gebiets der Mode, während die Tracht vor und außer dasselbe fällt. Greifen wir rasch nach einem nahen Beispiel! Ein

Typus war der Reitermantel als Überzieher für alle Stände. Er hat sich von lange her bis gegen Ende der dreißiger Jahre erhalten; er entsprach einer weitläufigeren Zeit, als die unsrige ist, denn er belästigt durch den langen Kragen die Armbewegung. Man kann aber sagen: er hatte noch Stil, der lag in seinen großen Faltenzügen, und man sah ihm an, daß er aus früheren Jahrhunderten kam, wo die Menschheit noch nicht in so putzigen Kapseln wandelte wie wir, ja man fühlte, daß sein Urahne die Toga war. Nun ist es aber eben aus mit ihm, denn wir sind um so viel geschäftiger, eiliger geworden, daß wir einen Überzieher haben müssen, der keine Bewegung hemmt; so ist der Paletot Typus geworden, und wer den veralteten Typus Reitermantel noch trägt, geht als Ruine der Vergangenheit, eine Art alter Römer durch die Straßen. Dagegen der sarmatische Schlafrock, den wir oben gebrandmarkt haben, wird sich hoffentlich nicht als Typus erweisen und erhalten, sondern als bloße Mode verschwinden. Du kannst also, edler Mitbürger, hierin Herr deines Willens bleiben, du kannst aus der freieren Hülle deines Paletot stolz, würdig und unverlacht über die Schulter hinlächeln auf die wandelnden Tintenwischer.

Mit Wehmut müssen wir allerdings zugeben, daß zwei spottwürdige Gebilde mehr als Mode, daß sie Typen sind: der Zylinderhut und der Frack. Jener verdankt sein Dasein und seine Dauer zunächst dem Verlangen, dem Kopf durch Höhe und blankes Schwarz der Bedeckung eine gewisse Würde zu verleihen. Das würde nun freilich ein Barett auch leisten, dem sich beliebig verschiedene Größen und Formen geben ließen in guter Proportion zu verschiedenen Köpfen und Staturen; von solchen Forderungen der Symmetrie ist schon im Obigen die Rede gewesen. Allein da ist ein Umstand: wir haben noch nicht vermocht, die lästige Sitte des Hutabnehmens als Begrüßungsform abzuschaffen, nicht gewagt, den vernünftigeren militärischen Gruß einzuführen; daher bedarf es gesteiften Filzes und einer Krempe zum Anfassen, eben darum ist Befestigung durch ein Sturmband unmöglich (ein weiches Barett säße ohne das), und so machen wir uns zum Spielball jedes Windes, dem es beliebt, das dumme, steife, in die Stirn schneidende Stück Ofenrohr fortzurollen, wohin er mag, am liebsten in den Dreck. Der Frack ist aufgekommen, weil der Mann ein Festkleidungsstück haben wollte, das die Taille feiner zeigt als der

Rock und doch den Sitz nicht unbedeckt läßt, wie das Wams tut, dieses unpatentere Bruchstück, dem sich eine Festlichkeit nur geben ließe durch Zierat von Litzen, Buffen, Verschnürung, was durch die absolute Prosa der Zeit doch verpönt ist. Noch einen anderen tiefgründigen Zweck haben die Schöße des Frackgebildes: man wollte die Taschen nicht opfern, wollte das Schnupftuch unterbringen. Ein besorgliches Dunkel, nur von spärlichen Lichtstrahlen durchdämmert, liegt über der Frage, wie die alten Völker, wie insbesondere Griechen und Römer sich geschnäuzt haben. Im helleren Tageslicht der neueren Geschichte schimmert reinlich das tröstliche Schnupftuch, mit Shakespeares Othello erreicht es tragische Weihe und endlich besagen mit der echt modernen Schärfe spitzen Fingerzeigs die Frackzipfel: hier gibt es Schnupftuch. Und so hat denn auf mehr als e i n e n Grund gestützt das Gabelwams, dies zweigeschwänzte Rockfragment Frack, der Kunst ein Greuel, sein Dasein gefristet und wird es fristen wer weiß wie lang? Etwas Trost jedoch bleibt. So viel moralische Kraft haben die letzten Jahrzehnte aufgetrieben, beiden abgeschmackten Formen doch den Raum ihrer Anmaßung zu verengen, gefordert wird Schlosser und Frack nur noch bei Staatsvisiten, Bällen, Repräsentationen. Edleres, seiner Menschheit bewußteres Gemüt, denkenderer Geist, tue das Deinige, diesen Verdrängungsprozeß zu verstärken, zu beschleunigen, stelle dich hinüber zu den Geweihten, „der freisten Mutter freisten Söhnen“, die der Dichter apostrophiert:

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben;
Bewahret sie!

Weit bedenklicher droht der jetzige Damenrock — eben der Bauchspanner und Kniewetzer — unseren Typusbegriff in der Bedeutung befreiender Aushilfe zu erschüttern. Er behauptet sich seit Jahren mit einer Hartnäckigkeit, die ihn über die bloße Mode zu heben scheint; darf er sich anmaßen, Typus zu heißen, so folgt aus unseren eigenen Sätzen, daß auch für freiere Willenskräfte kein rettender Ausweg ist. Aber nein! Was so naturwidrig und unbequem zugleich ist, kann nicht Typus sein, ist nur Mode, nur mehr als gewöhnlich eigensinnige Mode; man muß ihm trotzen können, wenn man nur will, an uns liegt es, zu sorgen, daß es nicht Typus werde, und — Halt! Wo gelangen wir hin? Wenn wir das für möglich halten, durch Kreuz-

predigt einen Sturm zu organisieren gegen ein so zähes Stück Mode, geht das nicht weiter, als nach allen bisherigen Erwägungen erlaubt ist?

Nein! es geht nicht weiter. Zunächst können wir auf dem Schmugglerpfad, auf dem wir den Gebirgspaß der schrecklichen Antinomie umschlichen haben, noch ein Stück weiter gehen. Wir haben unterschieden: die große Menge, bei der es sich der Mühe nicht verlohnt, zu untersuchen, ob sie Willensfreiheit besitze, und eine Garde, die zwar auch nicht ganz frei ist, aber doch ein Teil ihrer Freiheit ehrenvoll behauptet. Nun ist aber die Grenze zwischen beiden nicht durch einen scharfen Strich gezogen, sie ist eine fließende; als gute Menschen müssen wir annehmen, daß es in der Schafherde noch unbestimmt viele Rettbare gibt, Seelen, die wir noch dem Wolf Modeunfug aus dem Rachen reißen, die wir zu uns herüberziehen, zu einem Bund, einer Verschwörung gegen den Feind einladen können, der da umgeht wie ein brüllender Löwe. Doch ehrlich gestanden: wir fühlen uns im Zuge, spitzfindig zu werden. Was heißt diese Auskunft Anderes, als daß wir die Menschen einfach überhaupt für frei nehmen? Was folgt? Wie stehen wir? Wir haben bekannt, daß wir die Antinomie nicht zu lösen vermögen. Der Mensch ist frei, und er ist das Werkzeug geschichtlicher Notwendigkeit; beides muß wahr sein, obwohl wir es nicht zu vereinigen wissen, und wenn beides wahr ist, so steht es uns ganz lustig offen, uns bald auf den einen, bald auf den andern Standpunkt zu stellen. Wir behandeln die Menschen als frei, raten, mahnen; vermögen wir nichts, gibt uns die Zukunft unrecht, so haben wir uns nicht schlimmer blamiert als irgendein redlich mahnender Onkel, als Gesetzgebender, Redner, Erzieher, als alle, die ein bißchen Vernunft in die Leute bringen möchten und öfter durchfallen als nicht. Die Zukunft wird unsere Versuche, Appelle freien Willens an freien Willen, eben auch zu den Notwendigkeiten rechnen und lächelnd sagen: es wäre gescheuter gewesen, beim bloßen Registrieren stehen zu bleiben, aber item, er hat getan, was er nicht lassen konnte.

Also klug oder unklug, auf Gefahr hin, Kapuziner gescholten zu werden, auf die dünnblaue Möglichkeit hin, daß es etwas nütze, wir lassen den Rappen laufen, wir predigen.

Man sollte meinen, wo nicht so viel Geschmack ist, da sei doch

wenigstens so viel Eigensinn, einer dummen, einer entstellenden, einer frechen neuen Mode zu widerstehen.

Geschmack. Was ist Geschmack? Eine schwere Frage, worüber wir uns oft den Kopf zerbrochen haben. Reden wir von dem Gebiete, wo das Schöne rein und frei von bindenden Nebenbeziehungen zum Leben gelangen soll, von der Kunst, so wird Niemand bezweifeln, daß hier weder die Schöpfung noch die Beurteilung Sache des bloßen Geschmackes ist. Der bloße Geschmack schafft kein Kunstwerk, und er ist nicht der Richter, vor den es sich stellt. Große Künstler haben an argen Geschmackfehlern gelitten, ich nenne Michelangelo, Albrecht Dürer, Shakespeare. Wir wollen nun das reine Kunstgebiet vorerst beiseite lassen, um nachher darauf zurückzukommen. Gerade die Region, worin wir uns befinden, wird uns vielleicht zu einer annähernd richtigen Vorstellung führen. Es wird uns schwerlich bestritten werden, daß man das Wort Geschmack vorzüglich im Munde zu führen pflegt, wenn von Kleidung und verwandten Dingen, wie Ausrüstung von Wohnräumen, die Rede ist. Aber in zweierlei sehr verschiedener Bedeutung wird das Wort angewendet. Wir sagen: das ist Geschmacksache; jeder nach seinem Geschmack; über Geschmack ist nicht zu streiten, und wir gestehen damit zu, daß hier ein Gebiet des freigegebenen Beliebens sei. Und das Belieben geben wir den Individuen darum frei, weil es sich um Dinge handelt, worin die Schönheit nicht der einzige Maßstab ist, weil daneben auch die Bequemlichkeit, der Schutz des Körpers, die Rücksicht auf Zeitbegriffe, und weil endlich noch etwas ganz Unberechenbares auf dieser Bühne eine Rolle spielt. Dies Unberechenbare sitzt in den ganz unbestimmbaren Eigenheiten der Individualität genau wie Neigung zu dieser, Abneigung gegen jene Speise, daher der Name auch vom Urteil des Zungennervs genommen ist. Eine Blondine müßte nach dem Farbengesetz blau zum Kleide wählen; sie hat aber eine Vorliebe für rot, kein Mensch kann wissen, warum? es liegt im unergründlichen Dunkel des Naturells; sie mag dieser Vorliebe folgen; es gibt in diesen Gegenden keine Polizei, keinen Gerichtshof, treib' es jeder wie er mag. Es ist oben gesagt, der Geschmack schließe ein Bewußtsein der eigenen Gestalt in sich, wie sie sich ausnimmt und was zu ihr paßt. Ein klares Beispiel, wie manche durchaus keine Vorstellung davon haben, ist nachher beigebracht, es sind würdige Männer vorgeführt,

die den Hut wie lustige Halbsimpel tief nach hinten aufzusetzen pflegen. Sie mögen; es ist ihre Sache; sie verkaufen sich ja nicht für Gemälde, nicht für Marmorbüsten.

Und dennoch, es gibt eine Polizei, es gibt eine Justiz; wir brauchen das Wort noch in einem andern, in richtendem Sinne. „Er oder sie hat Geschmack — hat keinen Geschmack" sagen wir schlechtweg und behaupten damit, daß auch in dieser, ein andermal ganz freigegebenen Sphäre ein Gesetz herrscht.

Wie bringen wir beide so verschiedenen Arten des Sprachgebrauchs zusammen? Die Antwort liegt auf der Hand: Geschmack haben heißt ein Schönheitsgesetz fühlen und anerkennen, heißt finden, begreifen, tun, was zusammenpaßt, auch in der Region, die doch dem Zufall des freien Beliebens überlassen ist, in der Region, wo keine Kunstrichter Sitzungen halten und rhadamantische Sprüche fällen. Du bist bleich und liebst blau. Du magst durch ein blaues Kleid dein Gesicht gelb machen, es steht dir frei, man läßt dir d e i n e n Geschmack, überwindest du deine Vorliebe und wählst helle Farben, die das wenige Blut in deinem Gesichte aufhöhen, so hast du G e s ch m a ck.

Nun aber müssen wir auf die Kunst zurückblicken. Ein Shakespeare erfindet einen Macbeth, Hamlet, Lear: das ist wahrhaftig mehr als Geschmack, das ist Schaffen aus dem Zentrum und Schaffen eines Zentrums für ein Dichterwerk. Aber das Zentrum hat seine peripherischen Partien, seine Ausläufer. Eine Statue kann aus dem reinsten, gediegensten Lebens- und Schönheitsgefühl hervorgewachsen sein, es handelt sich dann noch von Haltung einer Hand, Stellung eines Fingers, Legung einiger Falten, Verhältnis eines Gewandendes zu den Füßen, einer Zierat: da kann den Künstler sein Schönheitsgefühl verlassen, es will nicht ganz in diese Peripherie hinausreichen, und so geschieht es ihm, daß er an diesen Enden geschmacklos wird. Nicht anders der Dichter: ein Charakter ist aus dem Mark und Kern der Poesie geschaffen, aber dort ein einzelnes Motiv, hier eine Metapher, Redefigur fällt matt oder gesucht, überheizt, widerwärtig aus, der herrliche Feuerstrom verläuft sich an einigen Punkten so, daß der Saum nicht des Mittelpunktes würdig ist, ein Schöpfer des Schönen verliert an den Ausläufern seine Sicherheit und wird geschmacklos. Was wir in der selbständigen Kunst peripherisch nennen, hat nun etwas Analoges mit dem gemischten Gebiete, das uns hier

beschäftigt: ebenso wie es in der Mode Jedem freigegeben scheint, wie er's halten mag, kann der Künstler meinen, an jenen Ausläufern dürfe er sich mehr gehen lassen, seinen Launen, Grillen, subjektiven Marotten Luft geben, aber ebenso wie man dort dennoch kategorisch sagt, N. hat Geschmack, X. hat keinen Geschmack, so urteilt man auch über den Künstler, mag er im Kern seiner Schöpfung noch so groß sein, freiweg: er hat zum Genie auch Geschmack, oder: er hat Genie, aber am Geschmack, da fehlt es.

Zurück zur Sache. Also: wir stellen eben doch auch im Gebiete der freigelassenen unendlichen Geschmäcke das Ansinnen: du solltest Geschmack haben! Hat aber Einer eben keinen, ist ihm darin nicht zu helfen, so sollte er, haben wir gesagt, doch wenigstens so viel Eigensinn haben, sich nicht aufzwingen zu lassen, was mindestens im Anfang, wenn es neu aufkommt, ihn vor seinen, obwohl dicken Kopf stößt, was doch nach seinem eigenen, zwar nicht selbständigen, doch durch Vergleichung mit bestehendem Besserem und durch die Stimme der Vernünftigen unterstützten Urteil geschmackwidrig ist. Ruft denn auch gar nichts in euch: das will ich nicht, mag ich nicht, das geht mir zu weit!? Wollt ihr denn schlechterdings Sklaven sein? Mit unserem eigenen Satz von der pythischen Mission der Putzmacherinnen, Schneider und Hutmacher dürft ihr uns jetzt nicht mehr kommen; das ist erledigt; der Geist der Zeiten muß sich seinen Ausdruck geben, aber ihr seid dennoch frei, es steht in eurer Macht, ob ihr zum dumpfen Haufen gehören wollt, der sicher dafür sorgt, daß nach der Narrengeige getanzt werde. Die Musikanten, die Komponisten sind mystische Zauberkräfte und auch nicht; sie sind es, sind absolute Mächte für die blinde Menge, und sie sind unverschämte Nullen für die Vernünftigen. Was! Einigen Hutmachern fällt es ein, statt des zweckmäßigen breiteren Filzhutes ein Affendeckelchen ans Fenster zu stellen, — Achtung! Aufgepaßt! Tagesbefehl! Stimme von oben! der Herr auf dem Sinai, Jehovah im brennenden Dornbusch hat es befohlen! Heilig, wie die zehn Gebote! — Wir kennen die Sprache der Modejournale: „so trägt man's", „das ist erlaubt", „das ist nicht mehr zulässig!" — Was? Wer sind die „man"? Wie viele geben ein „man"? Wer erlaubt? Wer läßt nicht zu? Woher die Weisheit? Woher die Autorität? Sie tun wahrhaftig, als wären sie der kategorische Imperativ in Person, übersinnlicher Korporalstock aus dem

Wolkenzelt, und diesem groben Orakel duckt sich die Schöne, die einer vernünftigen Bitte ihres Verlobten Trotz und Spott entgegensetzt, wie je ein armer Tropf von Rekrut unter der Fuchtel des Exerzierlümmels sich krümmte.

Wir müssen die Sache zum Schluß noch unter einen besonderen Gesichtspunkt stellen. Es ist eben doch auch nicht eine Zeit wie die andere. Daß wir in Zeiten der Erniedrigung den Franzosen jede ihrer Moden in all ihre Auswüchse hinein nachäfften, war einfach ein Stück der Erniedrigung überhaupt; daß wir auch in der Zeit der Ehre ihnen den Vortritt lassen, ist in Ordnung, sofern es nur mit einem Maße von Vorbehalt geschieht; sie haben einmal mehr Schick als wir. Aber jetzt, nachdem wir die frivole Raubgier endlich gezüchtigt haben, jetzt, d. h. nicht heute erst, nein, gleich nach dem Sieg nichts Besseres wissen, als von den Besiegten nicht etwa eine schöne Form, sondern die ganze echt keltische Geilheit herübernehmen, wie sie in der Erfindung dieses Weiberkleides, in dieser ganzen Art von Aufputz, wie sie in den rohen Entblößungen auf vornehmen Bällen prickelt und kitzelt — man braucht wahrhaftig kein Teutone zu sein, um daran einen herzlichen Ekel zu empfinden. Und diese Verbitterung unserer Siegesfreude kann nur wachsen, wenn man auch hier bestätigt sieht, was längst bekannt und unzählige Male gesagt ist: daß uns ja die Leichtigkeit fehlt, das gewisse Schwebende, was der Franzose und noch mehr die Französin allem zu geben weiß. Es ist etwas Hanswurstiges im französischen Blut, ein Rabelaisgeist, der auch dem Frechen ein Teil seines Stachels nimmt, so daß es mehr noch zum Lachen als zum Zürnen reizt. Bei uns wird das alles schwer, erdig, stoffartig, wird bleierner Ernst und fordert den Ernst des ungetäuschten Urteils heraus.

Und wie traurig ausdrucksvoll hängt das zusammen mit der ganzen Stimmung, die über der Nation liegt! Mit der massenhaften Losung: Genuß und Gewinn um jeden Preis! Lächerlich, wer von Ehre und Gewissen, wer gar von Idealen spricht! Man hat wahrhaftig Stunden, wo man sich sagt: die politische Erhebung hat den sittlichen Kern der Nation angefault vorgefunden, und nimmer wird sie den Stolz lernen, der andern Völkern schon im Blute liegt; man könnte fast den unverantwortlichen Frevel begehen, zu wünschen, daß ein neuer großer Krieg mit anfänglichen großen Niederlagen, die uns

zwängen, zu ungeheuern Opfern uns aufzuraffen, die allgemeine Üppigkeit zu Boden schlüge und wieder einmal Ernst in die Gemüter senkte. Vielleicht würde er die Fetzen gleich mitabstreifen. Kunst und Kunsthandwerk sprechen nicht minder offen als der Kleiderfirlefanz die gewisse Verbrühtheit aus, welcher die Seelen verfallen sind. Wir hatten gemeint, der Weg sei gefunden, die Renaissance in der guten Zeit ihrer ersten und mittleren Blüte sei und bleibe zum Muster erkoren. Es fehlt auch nicht an guten Kräften, die treu am Edlen, am Stilgemäßen halten, aber sie sind nicht in der Mehrheit. Diese weiß nichts Besseres zu tun, als den Fortgang zum Barocken und Rokoko, dem jene Neubelebung des Klassischen einst Schritt für Schritt verfiel, in erhitzter Eile schneller zu wiederholen. Die Baukunst läßt den Stein tanzen, schwellen, quirlen, ausschlagen, sich zerfasern und zerzausen, die Kunsttechnik springt ihr nach und bläht sich und schraubt sich in Schwulst. Wer's nicht glauben will, der möge nur etwa nach den Modeformen der Standuhren hinsehen. Schon längst hatten wir als Motiv der Gehäusverzierung ein Gebausche und Geplätsch von verwirrten, geschlenkerten Kohl- und Schilfblättern mit Rollen und Muscheln von den Franzosen entlehnt, dazu etwa noch eine kokette, langkragige Figur, eine Diana, Schäferin u. dgl., lauter Formen gleich einer mit dem Absatz ausgetretenen Wurst. Und das strotzt heute noch, ja jetzt erst recht, auf unsern Möbeln, an unsern Auslagfenstern. Ruhig-maßvolle Form gilt für langweilig. Die Formenwelt soll rufen: Hellauf! wir sind flott und liederlich! — Es wäre auch ein Lied zu singen von der Dichtung, von der Blüte der Klatsch- und Pasquillromane, der Eisenbahnliteratur und vom Theater, wo der hohe Stil und der Ernst vor leeren Bänken spielt und der muffige, übelriechende, aber glänzende Spaß vor vollgepfropften. — Doch es ist Zeit, zum Schluß zu eilen, sonst geraten wir ins trostlos Unendliche.

Vorher ist nur noch etwas mit der lieben Unschuld abzumachen. Wir haben es oben versprochen, dem Einwurf Rede zu stehen, nur wir seien es, nur unser unreiner Blick, dem die jetzige weibliche Mode in ihrem Hauptteil so frech erscheine. Gutes, sittsames Kind, das in holder Blindheit nicht sieht, was jene dort an der Seine meinten, als sie dir vorschrieben, deine Glieder zu so unverblümter Deutlichkeit herauszuspannen! Der gekreuzigte Wohlanstand neigt sein Haupt

nach dir hin, dann in die Höhe und ruft: Vergib ihnen, himmlischer Vater, denn sie wissen nicht, was sie tun! Im Ernst: Formverderb in der Mode frißt kontagiös um sich genau wie Sprachverderb. Millionen Menschen in Deutschland meinen ein R zu sprechen und sprechen ein A, oder ein S und sprechen ein D, wobei wir nicht an organischen Fehler denken, sondern nur an Gewöhnung. Das haben irgendeinmal Großstädter angefangen aus purer Affektation, es ist eingerissen, und jetzt saugt es das Kind mit der Luft und Muttermilch ein, nicht ahnend, daß es Affektation ist, aber es ist Affektation und bleibt Affektation. Und so bleibt Dirnenkleid Dirnenkleid, mag auch das Kind im Mutterleib es tragen.

Nun, und der Schluß? Doch nicht gar noch ein Vorschlag? Gar noch so weit abfallen von dem guten Vorsatz, nur zu registrieren, nicht zu dozieren?

Ach ja, mit holder Scham müssen wir gestehen, wir haben noch einen Vorschlag in petto, wir wagen es, uns dem Gelächter preiszugeben bis zu diesem Äußersten.

Nur dürfen die Spötter nicht hoffen, daß wir ihnen den Spaß machen werden, eine deutsche Tracht vorzuschlagen. Wir haben es ja gleich vornherein belächelt, daß einige wohlmeinende Frauenseelen zur Kriegszeit mit Artikelchen solches altgermanischen Inhalts in Lokalblättchen hervortraten wie „ein Edelknecht, sanft und keck". Thusnelda-Schnepp, Rock, Weste, Gürtel und Locken des armen Sand schlummern seit 1820 in der Rumpelkammer. Wir können nicht aus der Mode heraus, denn wir stehen mitten im Völkerkontakt, und die Mode kennt keine Völkertrachten. Wir fressen keine Eicheln mehr, und als wir sie noch fraßen, hatten wir keine Tracht, sondern begnügten uns mit Wolf- und Bärenfellen. Aber da die Mode doch die Kleidform der geweckten, helleren, obwohl darum noch lange nicht vernünftigen Menschheit ist und da es in dieser doch auch Einige gibt, die sich Freiheit und Vernunft retten, so sollte man meinen, diese könnten durch Zusammenschluß doch so viel erreichen, daß in irgendeinem Umfang menschlicher Wohnsitze nur wenigstens den verrücktesten Auswüchsen der Mode Halt geboten würde.

Nun haben wir zugegeben, daß die Ordonanz der Mode für das Weib lautet: lieber mit allen frech als auffällig durch Abweichen von dem, was alle tragen! Tragen sich Alle frech, so ist die Frechheit, nicht

zu tragen, was alle tragen, doch die größere! Wirklich, mit Fingern auf sich zeigen lassen, fordert fast übermenschlichen Mut. Die Einzelne vermag nichts. Wie wär' es denn nun aber, wenn Viele zusammenstünden? Ich meine so: etwa zweihundert, dreihundert Frauen in einer großen Stadt tun sich zusammen, beraten mit Künstlern von Geschmack eine vernünftige Form, — versteht sich, nichts Gesuchtes, nichts Theatralisches, auch nichts puritanisch Einfaches, nur einmal jedenfalls Rückkehr zum Kleid mit einfach fallenden Falten, im Übrigen wird Spielraum gelassen, werden bloß einige Linien gezogen für mancherlei passende, nur Unsinn vermeidende, doch den Einzelnen noch persönliche Wahl anheimgebende Zier in Kopfputz, Schmuck, Überwurf und anderen Dingen. Sämtliche Mitglieder dieser Liga verpflichten sich eidlich, an e i n e m Tag, womöglich zu derselben Tageszeit, in den neuen Kleidern öffentlich sich sehen zu lassen.

Die Verschworenen begeben sich in Begleitung von Männern, Brüdern, Verlobten, Onkel — kurz, was sie für Beschützer haben mögen, — in die Werkstatt von Schneiderinnen, Näherinnen, Putzmacherinnen. Besagte Männer versehen sich zu diesem Gang mit guten Revolvern („bewaffnet sie mit Piken" sagt Buttler); sie legen diesen Künstlerinnen die Musterzeichnungen vor und erzwingen sich unter Androhung augenblicklichen Todes das Gelübde strikten Gehorsams in der Ausführung. Daß es anders nicht geht, leuchtet ein.

Gut. Wenn nun die Gehäuse fertig sind, so führen die Eidgenossinnen aus, was sie sich geschworen. Freilich können nicht dreihundert zusammengehen, doch nicht anders als in Trüppchen sollen sie ausschwärmen und übrigens, wie gesagt, gleichzeitig. Auf den Straßen wird es geben ein Hälserecken, ein Einanderanstoßen mit Ellenbogen, ein Mundwinkelzucken, ein Flüstern unter den feineren Damen, ein Stehenbleiben, laut Lachen, Fingerzeigen unter gröberem Volk; aber all dies trifft erstens nie e i n e allein, zweitens muß es nach ganz kurzer Zeit in sich selbst ersticken, denn der Spottchor wird schlechtweg erdrückt von der Menge. Und, — was wetten Sie, meine edlen Heldinnen? — ein paar Tage darauf hängen die reinen Normen, als deren lebendige Organe Sie sich hervorgewagt haben, an allen Putzladenfenstern, und in vierzehn Tagen ist die Affentracht der Mode mit Schmach aus dem Felde geschlagen, ist genau so lächerlich, so unglaublich, wie dem Gänsevolk bei dem ersten Blick Ihr anständiges

neues Kleid erschien, und die Frechheit kann sich nicht mehr unter den Satz verstecken, es sei frecher, sich anders zu tragen als alle.

Ich bin fertig.

„Kardinal, ich habe das Meinige getan, tun Sie das Ihre!"

Sie schütteln den Kopf und lachen? Nun ja, dann fällt der zweite Satz weg, nicht der erste. Dixi et animam salvavi.

(Nord und Süd, Monatsschrift, herausgeg. von P. Lindau, März 1878; Mode und Zynismus, Beiträge zur Kenntnis unserer Kulturformen und Sittenbegriffe, Stuttgart, K. Wittwer, 1879, S. 3—46.)

Über Zynismus und sein bedingtes Recht.

Der vorstehende Aufsatz „Wieder einmal etwas über die Mode" hat die Redaktion der Zeitschrift, die ihn aufnahm, in Verlegenheit gesetzt. Als ich ihn einsandte, sah ich dies voraus, denn ein periodisches Organ hat Rücksichten zu nehmen, wie sie der Einzelne nicht zu nehmen hat, der als solcher einfach auf seine Verantwortung zum Publikum spricht. Ein gediegenes Journal sucht oder hat seine Leserzahl in der guten Gesellschaft. Diese kann und darf in ihrer Mehrheit nicht aus Solchen bestehen, die ihren Kodex vom Anstand nicht unbesehen heilig halten. Immer nur Wenige können unter ihren Mitgliedern sein, deren sie sicher ist und die doch einmal genauer nachdenkend sich die Frage stellen, ob denn die Umzäunungen, in welche jenes Etwas, das wir Anstand nennen, das Leben einhegt, gar keine Bresche zulassen, ob es nicht noch andere Gebiete gibt, von denen unvermeidlich Bewegungen ausgehen, die ein Loch in den Hag brechen. Wird nun von einem solchen Organ ein Beitrag zugelassen, der aus dem Bewußtsein hervorgegangen ist, daß solche Gebiete bestehen, und daß gewisse Grenzfragen zu ihren Gunsten gelöst werden müssen, weil sie ein höheres Recht haben als der Anstand, so ist vorauszusehen, daß jene Mehrheit scheu werde, daß sie nicht nur über den einzelnen Fall erschrecke, sondern auch für die fernere Haltung der Zeitschrift Besorgnis schöpfe. Durfte einer es wagen, über den heiligen Zaun zu setzen oder ihn zu durchbrechen, wer weiß, wie viele ihm nachspringen werden? Tür und Tor ist, scheint es, dem Unschicklichen geöffnet und wie weit es noch gehen werde, nicht abzusehen; das Naturburschentum, wenn nicht Schlimmeres, hat, so meint man, Einlaß in den Salon gefunden, und die gute Gesellschaft zieht vor, das Feld zu räumen. Was immer eine Redaktion bereits getan haben mag, durch ihre Praxis zu verbürgen, daß hier keine Gefahr sei, man wird dunkel befürchten, es möchte bei der Ausnahme nicht bleiben, sie könnte in die Lage des Zauberlehrlings geraten:

„Die ich rief, die Geister,
Werd' ich nun nicht los."

Anders natürlich liegt die Sache, wenn ein Einzelner als solcher, d. h. in einer selbständigen Publikation es sich herausnimmt, die Schutzwand zu durchstoßen. Entweder gibt er sich auf den ersten Blick als Schmutzfreund zu erkennen, dann läßt man ihn einfach stehen, d. h. man wirft seine Blätter weg und überläßt sie den Schichten der Gesellschaft, in denen der unsaubere Autor offenbar zu Hause ist. Oder man sieht ihm an, daß er nicht danach angetan ist, als könnte es ihm einfallen, Zynismus zu treiben ohne Grund und Grenzen; man kennt ihn vielleicht schon vorher hinreichend, um dessen versichert zu sein, oder man entnimmt sich diese Bürgschaft aus der Mischung der Bestandteile in der jetzt vorliegenden Arbeit, oder beides trifft zusammen. Dann wird man sich nach dem ersten Schrecken besinnen und denken: der Mann wird seinen Grund gehabt haben, diesmal diesen Ton zu greifen und ein andermal, wenn ein solcher Grund nicht besteht, es unterlassen. Die Überlegenden werden diesen Grund erkennen und das Ihrige tun, die Ängstlichen zu beruhigen. Und übrigens kann man ja abwarten; sollte des Grundes nicht genug zu entdecken, sollte also der Mann doch auf eine abschüssige Fläche geraten sein, es wird sich ja finden.

Dies alles pflichtmäßig erwägend schrieb ich bei Übersendung meines Manuskriptes, man werde starke Stellen darin finden, und ich würde in voller Anerkennung der Rücksichten, die eine Redaktion nehmen müsse, eine Ablehnung nicht im geringsten verübeln. Diese zog es vor, anzunehmen und sich durch die bekannte Vorbemerkung, so gut es gieng, zu helfen. Soviel über diesen Hergang; ich habe ihn zur Sprache gebracht, weil die Unterscheidung einer selbständigen Publikation und eines Beitrags für eine Zeitschrift zu Bemerkungen führte, die mir als Einleitung zum Folgenden dienlich erscheinen.

Wirklich möchte ich gerne glauben, die Arbeit wäre verständiger aufgenommen worden, wenn sie nicht in einem Rahmen erschienen wäre, welcher den Begriff: Pflichten der Rücksichtnahme in den Vordergrund stellte und hiemit zum voraus einen falschen Maßstab nahelegte. Schreibt Jemand über die Mode, so kann der leitende Maßstab der Beurteilung dessen, was er vorbringt, einzig und allein in der Frage bestehen: hat er richtig gesehen? Hat er mitgebracht, was von dem, der über Formen schreibt, in erster Linie zu verlangen ist: ein normales Auge? Statt danach zu fragen, hat alle Welt nur nach

den Händen gesehen und gefragt: hat er Glacéhandschuhe an oder nicht? Nach dem Auge zu sehen ist Keinem eingefallen. Ich habe ja doch zum Beispiel nicht bloß von der weiblichen Mode gesprochen und ihre jetzige schnöde Unform so scharf angefaßt, sondern auch von der männlichen, wobei es sich um solche Dinge gar nicht handelte, die zu starkem Ausfall gegen Schamlosigkeit herausfordern, sondern unbezweifelt einfach um richtiges Urteil über Formen. Ich habe zum Exempel behauptet: verjüngte Kopfform des Hutes macht ein breites Gesicht noch breiter, — habe ich Recht oder Unrecht? Auf solche Formfragen, also auf das Technische des Gegenstands, ließ kein Mensch sich ein. Hübsch manierlich oder grob? Zahm oder wild? Das war die einzige Frage, welche die Armut der Kritik aufzubringen hatte. Nun kann und darf man dies allerdings a u c h fragen, denn alles Gedruckte unterliegt natürlich auch diesem Gesichtspunkt, aber er ist nicht der erste, obwohl er allerdings in innerem Zusammenhang mit dem steht, der wirklich der erste ist. Und dieser Zusammenhang ist ein Verhältnis der Abhängigkeit. Die Frage: zahm oder wild? beantwortet sich anders, wenn ich richtig, anders, wenn ich unrichtig gesehen habe. Finde ich die jetzige Mode in manchen Teilen formwidrig, in einem großen Teile frech und habe ich dabei Unrecht, so habe ich nur die innere Unform der eigenen häßlichen Seele in den Gegenstand hineingesehen und die Derbheit, womit ich spreche, ist nur die andere Seite dieser subjektiven Häßlichkeit; habe ich aber Recht, so ergibt sich hieraus das weitere Recht, das Häßliche, das ich im Objekte richtig gesehen, auch häßlich zu nennen. Dazu kommt dann noch ein einfaches Menschenrecht: ich habe billig anzusprechen, daß man begreift, ein Mensch bestehe nicht aus Holz, Blech und Stein, und es sei ihm nicht zuzumuten, daß er beim Anblick einer widrigen Formenwelt kaltes Blut bewahre. Wer nicht sieht, wer mit stumpfem, nicht durchzeichnendem, die gegebene Form nicht an der wahren Naturform messendem Auge über die Straßen und durch die Säle geht, hat gut ruhig bleiben; wer s i e h t und auf Tritt und Schritt jahraus, jahrein Zerrbilder um sich sieht, der hat ein Recht, endlich wild zu werden. Doch dies ist zu bescheiden gesprochen, denn es klingt eben doch wie bloßer Anspruch auf schonende Beurteilung einer verzeihlichen Schwäche, wodurch das Vorbringen der Wahrheit einen Zusatz im Ton, eine Färbung erhielt, die nicht zum Inhalt zu gehören scheint.

Es handelt sich aber nicht um Erlaubnis, in einen Affekt zu verfallen, sondern streng sächlich um die Frage, ob ein gewisser Ton nicht das notwendige, d. h. einzig naturgemäße Ergebnis des richtigen Sehens ist. Ich nenne ihn wild; das Wort soll zweierlei bedeuten: derb im komischen Sinn gegenüber einem Teil der gegebenen Erscheinungen, derb im Sinne des Ausbruchs ernster Empörung gegenüber einem andern Teile; man begreift, daß ich unter dem ersteren alles verstehe, was verkehrt, aber sittlich unschädlich, wenigstens nicht direkt schädlich ist, unter dem Zweiten das Schamlose. Wir kommen darauf zurück; die hier aufgeführte Unterscheidung wird uns weiterhin wichtig und fruchtbar werden, ich fasse nur erst meinen obigen Satz in die Worte: habe ich nicht gutes Recht, mit lebendiger Wortkraft das Häßliche häßlich zu nennen, so will ich lieber ganz Unrecht haben und nehme nun zunächst meinen Faden wieder auf.

Wir müssen jetzt von dem zufälligen Umstand absehen, daß das Erscheinen dieser Kritik der gegenwärtigen Mode in einem Journal auf die Erwartung stoßen mußte, man werde etwas im Sinne des gewöhnlichen Anstandsbegriffs Wohlgesittetes zu lesen bekommen, und daß die Enttäuschung Verdruß erregte. Die Mehrzahl hätte sich auch ohne das über ihre Rauhheit entsetzt. Gewiß wenigstens die unendlich Vielen, denen die Mode das ist, was — sie eben ist: eine absolute Autorität, eine zweite Religion. Es war diesen Unzähligen freilich nicht geschmeichelt. Man sah der ersten Zeile bis zur letzten an, von welcher Taxierung dieser frommen Menschenart sie eingegeben sei. Sie hatten erwartet, ich werde die Draperie ihrer Göttin mit Samthandschuhen befühlen. Etliche darunter — sie waren in ihren geistreichen Anzeigen leicht zu spüren — hätte noch etwas Anderes gar gern erlaubt: einige niedliche fein zweideutige Winke über gewisse durchsichtige oder draperiefreie Reize der Göttin, eingegeben vom und gefällig dem inguinalen Standpunkt, der ihre Stärke ist. Diese haben erstaunt aufgesehen und es dann spottenswert gefunden, daß es gar auch noch eine Moral geben soll und daß sie nicht viel Umstände zu machen pflegt. Ein so moderner Gegenstand so unmodern behandelt! Es war nicht zu verzeihen; so grob und so unpikant, auch nicht ein einziges Zötchen — es war lächerlich.

Man begreift, daß ich nicht zur Feder gegriffen habe, um den beschrienen Artikel gegen seine Widersacher und gar gegen die letztere

Gattung derselben zu decken. Ich leugne zwar nicht, daß bei manchem Einwurf, wie solche allerdings auch von anhörenswerter Seite gekommen sind, der Drang der Gegenwehr sich regen muß, ja daß auch unvernünftiger Vorhalt das natürliche Gefühl zum Gegenstoß anreizt, aber versichern kann ich, daß dieser Zweck allein mich nicht entschieden hätte. Man soll die Literatur nicht vermehren, nur um sich seiner selbst anzunehmen. Aber Begriffe klarstellen: das ist ein Zweck, der zum Schreiben berechtigt und auffordert. Und der Begriff, um den es sich hier handelt, bedarf der Klarstellung; sie ist nicht leicht, fordert eine Reihe dialektischer Unterscheidungen, ist meines Wissens noch nirgends gründlich vorgenommen, und ich gestehe, daß ich selbst durch die neuere Erfahrung erst gemahnt worden bin, mir über die Gründe meines guten Rechts deutlichere Rechenschaft abzulegen als zur Zeit, da ich in raschem Zuge niederschrieb, was seit Jahr und Tag die jetzige Mode zu denken gibt. — Nachdem ich übrigens einmal an diese Arbeit gegangen bin, wäre es nur gesucht, wenn ich von ihren Ergebnissen nicht auf den Artikel die Anwendung machte, der doch die Veranlassung einmal gegeben hat; warum das Konkrete meiden, wenn es just am Wege liegt?

Ich soll in der Art, wie ich mich ausließ, den Anstand verletzt haben. Wie nennen wir diese Verletzung? Ihr Name sollte den Titel abgeben. Schon dieser war schwer zu finden. Ich dachte, nur eine ungefähre, negative Bezeichnung zu wählen und zu setzen: „Über die Grenzen des Anstands“ oder etwas gedehnter: „Über die notwendigen Grenzen im Einhalten des Anstands“. Die letztere Wendung wäre von Schiller entlehnt; seine Abhandlung „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“ ist wenig beachtet und doch gleich wichtig an sich wie für den Entwicklungsgang der Ansichten des edlen Denkers und Dichters. Schiller fühlte offenbar, daß er die ästhetische Bildung überschätzt hatte, als er ihr in seinem Gedichte: Die Künstler und in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen die große Rolle zuwies, geradezu das ungeheure Werk der Menschenerziehung zu übernehmen bis zu der Station, wo der Mensch fähig sein soll, die scheinlose Wahrheit und das strenge Sittengesetz frei vom einhüllenden Reize des Schönen zu fassen und zu befolgen, als er kühn vertraute, daß unter der Hülle der schönen Form die Völker und Individuen das

Wahre und Gute in sicher leitender Ahnung schon mitbekommen. Er ließ im selben Jahre (1795) schon den genannten Aufsatz folgen. Jetzt unterschied er streng die Fälle, wo der Mensch dem Schönheitsgefühle als einem gefälligen Surrogat für die unerbittliche Pflicht und den strengen Begriff sich überlassen dürfe, von denjenigen, wo es heißt: Scheiden! Entweder, Oder! Hier gebietet entweder die Vernunft, das Sittengesetz oder das Gefühl, die Einbildungskraft, der Geschmack, und wenn jene, so gibt es keinen Kompromiß mit diesen! Schiller kehrt sich nun vor allem gegen die spielende Unterrichtsmethode, wie sie damals aufgekommen war, und gegen das Belieben unterhaltenden, bilderreichen Vortrags, wo strenge wissenschaftliche Methode gefordert ist — das Letztere gewiß eine Mahnung, die für unsere Zeit nichts weniger als verspätet kommt, — dann aber gegen die moralische Verweichlichung durch einseitig ästhetische Kultur. Er greift hier seine Beispiele vorerst aus dem Privatleben; er zeigt, wie leicht die Liebe, sonst ein Hebel jeder edelsten sittlichen Kraft, in Versuchung gerät, unbedingte Pflichten zu verletzen und die Verletzung mit dem Namen eines Opfers für den Geliebten zu beschönigen, wie leicht wir ungerecht handeln, um großmütig zu handeln, wie nahe es liegt, höflich und delikat zu sein auf Kosten der Wahrheit, unmenschlich, um einer Vorspiegelung des Ehrgefühls genugzutun, dann aber geht er auf das politische Gebiet über, und da lautet die Verkehrung: blutig vorgehen, um ein unmögliches Ideal politischer Glückseligkeit zu verwirklichen, Gesetze in den Staub treten, um für bessere Platz zu machen, und kein Bedenken tragen, die gegenwärtige Generation dem Elend preiszugeben, um das geträumte Wohl der nächstfolgenden dadurch zu begründen. Man erinnere sich der Zeit, in welcher er schrieb. Es war eine schönselige Stimmung, aus welcher die Greuel der Revolution hervorgiengen, es war die Sentimentalität, welche die französischen „Schindersknechte" zur Schneide der Guillotine zuschärften; sie hielten für passend, die Leute zu köpfen, um für Rousseaus Weltidylle Raum zu schaffen. Nicht so empfindsam ist unsere Zeit, doch aber wie unheimlich paßt auf sie auch dieses schlagende Wort, da jetzt Rousseaus Wahnbild von Freiheit und Gleichheit abermals aufsteht und Gesellschaft und Staat zu zerstören droht! — Ich muß dem Reiz widerstehen, dies zu verfolgen, und hebe noch folgende Sätze aus, die sich auf das rein menschliche

Gebiet beziehen und deren zweiter gar leicht auf mein Thema — die Frage, wo die Artigkeit aufhören müsse — sich anwenden läßt: übertriebener Hang zum Schönen kann den Charakter verderben; — die Repräsentation des Sittengefühls durch das Schönheitsgefühl kann unschädlich sein, aber der Fall verändert sich gar sehr, wenn Empfindung und Vernunft ein verschiedenes Interesse haben, wenn die Pflicht ein Betragen gebietet, das den Geschmack empört.

Ein anderer kleinerer Aufsatz enthält „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“. Unter dem Gemeinen versteht Schiller alles, was einem geistigen Interesse gegenüber bloß sinnliche Bedeutung ansprechen kann, wie z. B. an einem großen Manne sein Stammbaum, seine Kleidertracht, sein Hauswesen gegenüber seinen Entwürfen und Unternehmungen. Er unterläßt nicht, sogleich hinzuzufügen, daß es doch nicht auf den Stoff an sich ankommt, sondern auf die Behandlung; diese kann das bloße „Gegenüber“ in einen innern Zusammenhang verwandeln; Schiller verweist zunächst auf den Geschichtschreiber; besitzt er Geist und Seelenadel, so wird er auch in dies Untergeordnete ein Interesse, einen Gehalt legen, der es wichtig macht, in höhere Beleuchtung aufnimmt. So nun auch der Künstler, der Dichter. Er kann das Gemeine in seiner Gröbe aufnehmen und durch den Zusammenhang, in den er es stellt, durch irgendeine geistige Beziehung, die er ihm gibt, es veredeln. Schiller steigert vorerst den Begriff, er führt dem Titel gemäß auch das Niedrige ein, das sich — so bestimmt er die Bedeutung des Worts — zum Gemeinen verhält wie konträres zum kontradiktorischen Gegenteil, also wie beispielsweise Bös zum bloßen Nichtgut. Das Niedrige ist nicht einfach nur ein Sinnliches, das durch keinen Zusammenhang mit dem Geist geadelt wird, es besteht in der Rohheit, in der verächtlichen Gesinnung, die das bloß Sinnliche zum Gewollten erhebt und dabei überdies absichtlich den Anstand außer Augen läßt. Nun wäre eigentlich ein wichtiger Unterschied einzuführen: der des objektiven und des subjektiven Gebrauchs der genannten Ingredienzien, nämlich des Gemeinen und Niedrigen: es ist natürlich sehr zweierlei, ob ein Dichter oder Künstler es wagt, für seinen Zweck gemeine und niedrige Züge oder ganze Personen uns vor Augen zu bringen, oder ob ein Schriftsteller im eigenen Namen sprechend den Anstand und die edlere,

geistigere Sitte vor den Kopf stößt. Schriftsteller: so müssen wir beim zweiten dieser Fälle statt: Dichter allgemeiner sagen, denn es ist zwar auch an Dichter zu denken, vorzüglich an satirische, doch ebensosehr, ja mehr noch an literarische Darstellung, Besprechung überhaupt, namentlich an jene, die nicht an wissenschaftliche Strenge und Würde gebunden ist, sondern lebendig an die Gegenwart sich wendet und daher das Recht freierer Bewegung genießt. Kurz und straff, wie er zum Ziele geht, denkt Schiller nur an den ersten Fall und führt nun die zwei Bedingungen auf, unter welchen das Gemeine und Niedrige in die Kunst eingelassen werden darf, die zwei Mittel, für diese unsaubern Figuren das Bürgerrecht zu erkaufen: sie sind das Komische und das Furchtbare. Jeder Bewanderte sieht, daß er hiebei auf Lessing fußt. „Was der Dichter für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen unterhalten muß. Diese vermischten Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche. Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche allezeit schrecklich," so sagt der große Kritiker im Laokoon; den Stil der Zeit und gewisse Mängel in der Begriffebestimmung wird ein nachdenkender Leser leicht abziehen und sich gern in die schlagende Wahrheit und Fruchtbarkeit vertiefen, die er schon auf den zweiten und dritten Blick diesen Sätzen ansehen muß.

Es ist nun, was wir durch Hilfe dieser Autoritäten gewonnen haben, erst für unsern Zweck zurechtzurücken. Dabei handelt es sich um folgende Punkte:

Lessing hat, wie Schiller, nur die Kunst im Auge; auf sie hinüberzublicken wird in unserem Zusammenhang allerdings gut und lehrreich sein, an sich aber stehen wir auf einem anderen Boden, auf dem, welcher soeben schon angedeutet ist: diese Untersuchung knüpft sich nicht an ein Dichtwerk, das sich erlaubt hat, anstandswidrige Figuren oder Wendungen vom Stapel zu lassen, sondern einfach an ein Urteil, das über eine ästhetisch-sittliche Erscheinung ausgesprochen wurde, und sie dreht sich um die Frage, ob es nicht, indem es seinen Gegenstand als großenteils häßlich darstellte, durch die Art seiner Darstellung selbst häßlich geworden sei; dies ist der Anlaß, und die Beantwortung der speziellen Frage führt, wie sich bereits einleuch-

tend ergeben hat, auf die allgemeine, wann und wieweit Verletzung des Geschmacks und Anstands berechtigt, vielleicht sogar gefordert sei.

Sodann muß genauer genommen werden, was Schiller geschmackempörend gemein, niedrig, was Lessing mit allgemeinerem Wort häßlich nennt. Nicht, daß wir erschöpfend zu Werke gehen müßten; insbesondere haben wir nicht unmittelbar auf das moralisch Häßliche abzusehen, worauf Schiller in seiner Art zu schnell und ausschließlich lossteuert; allerdings zwar ist unsere Frage ebensosehr eine moralische, als eine Form- oder Geschmacksfrage, ja sie ist das erstere in ganz prägnantem Grad, aber zunächst müssen wir das Häßliche in so allgemeinem Sinne fassen, daß die eine der genannten Wirkungen, die komische, nicht ausgeschlossen wird, zu welcher ja wesentlich gehört, daß irgend etwas eintrete, was die Betrachtung vom sittlichen Standpunkt ableitet. Erst im Verlaufe wird dieser in seiner Bestimmtheit aufzunehmen sein, da nämlich, wo unser Weg zu dem führt, was Schiller und Lessing das Furchtbare, das Schreckliche nennen. Diesen letzteren Begriff werden wir erweitern müssen; wir sagen vorerst, wie oben, als wir ganz vorläufig die betreffende Unterscheidung einführten, besser nur: ernst, ernste Wirkung; die Stelle wird sich finden, wo davon die Rede sein muß, daß es wirklich gelten kann, Stöße so starker Art zu führen, wie sie durch jene Namen bezeichnet sind. Übrigens wird es sich auch von einer Mischung handeln, worin die komische und die ernste Wirkung zu einer gewissen Einheit sich verbindet.

Wir können unser Thema auch so bezeichnen: es gilt, Schillers kurze Aufstellungen „über die notwendigen Grenzen im Gebrauche schöner Formen“ und „über das Gemeine und Niedrige in der Kunst“, — Sätze, die sich in das Bestimmte des Stoffs zu wenig einlassen, weiter zu entwickeln und speziell auch auf das Anstandsgebiet außerhalb der Kunst anzuwenden. „Das Bestimmte des Stoffs“: dazu müssen wir sogleich setzen: *und* seiner Behandlung.

Es wird auf keinen Widerspruch stoßen, wenn wir nun sagen: diese Behandlung ist überhaupt zu bezeichnen als ein *Aufdecken* und zwar Aufdecken eines solchen, was in dieser Aufdeckung *ekelhaft* erscheint, häßlich im Sinne des Ekelhaften. Und das Prädikat häßlich oder ekelhaft trägt sich, je nachdem das Aufdecken beschaffen ist, auf den Aufdeckenden über. In den paar Worten: „je nachdem das

Aufdecken beschaffen ist", verbirgt sich, wie man leicht erkennt, eine Welt von Fragen. Wer kurz sieht, wird dies aber nicht finden, sondern einfach sagen, die Übertragung vollziehe sich notwendig auf alle Fälle, denn der Anstand verbiete das Aufdecken schlechtweg und immer.

Das Häßliche, sofern es sich als Prädikat dem Aufdeckenden anhängt, wollen wir nun zynisch nennen, und da ich eine kurze Überschrift brauchte, so habe ich einfach gewählt: über das Zynische. Doch etwas mehr vom Inhalt mußte der Titel andeuten; ich fügte hinzu: und sein bedingtes Recht; denn wir haben die Frage nun so zu stellen: ist das Zynische schlechthin unerlaubt, oder, wenn es Bedingungen gibt, unter denen es gerechtfertigt ist, welche sind sie?

Natürlich müssen wir nun zuerst näher zusehen, was das Zynische ist, und es muß zu diesem Zweck ein Wort über das Wort vorangeschickt werden. Die Bezeichnung hat ihre Schwierigkeit. Der Ausdruck ist, wie man weiß, vom Hunde genommen. Die Natur hat diesem edelsten aller Tiere einen doppelten Fluch aufgelegt. Seine größte Tugend, die unbedingte Anhänglichkeit an seinen Herrn, hat seinen Namen zum Schimpfwort für ehrlos unterwürfige Menschen gemacht, so im Deutschen, Italienischen, Französischen; die Bedeutung wird von da über alles Niederträchtige, Verächtliche erweitert (canaglia, Hundepack). Die zweite unselige Mitgift sind gewisse Gewohnheiten, die den armen Burschen, der nichts dafür kann, zum Bilde des Schmutzigen, des Wühlens im äußerst Natürlichen gemacht haben; das Gebiet ist so unsagbar unanständig, daß die neueren Sprachen vorgezogen haben, das Wort aus einer toten zu entlehnen, wenn der Hund seinen Namen für vergleichbares menschliches Treiben hergeben soll: ein Sprachgebrauch, dem offenbar ein Gefühl zugrunde liegt, als würde das höchst Widerliche, um das es sich handelt, der Vorstellung bereits zu nahe gerückt, wenn man die Bezeichnung aus der eigenen Sprache holte. Wir sagen: hündisch, wenn von serviler Selbstwegwerfung, dagegen zynisch, wenn von dem gewissen Griff in den Schmutz die Rede ist, der an dieses Gebahren des Hundes erinnert. Da sich das Tier dessen im Geringsten nicht schämt, so muß der Ausdruck Zynismus öfters auch dienen, besonders frech auftretende moralische Gemeinheit zu charakterisieren, eine Gemeinheit,

welche vorgeht, als verstände sich das Schlechte, das Ehrlose von selbst; dies ist es, was Schiller im zweiten der genannten Aufsätze das Niedrige nennt. Wir müssen aber in unserem Zusammenhang von diesem letzteren Sprachgebrauch absehen, sonst verwirren wir uns. Es ist spezifisch das Schmutzige, was uns beschäftigt, es ist das turpe, wie es gemeint ist, wenn man sagt: naturalia non sunt turpia — eine Sentenz, mit deren übrigen Sinn wir uns für jetzt noch nicht zu befassen haben. Nicht so einfach, als es einem naiven Leser scheinen mag, beantwortet sich die Frage, was darunter zu verstehen sei. Man muß sich die Mühe nehmen, Unterscheidungslinien durch das ungern betretene Feld zu ziehen; eine derselben ist so wesentlich, daß sie sogleich aufgeführt werden muß, da sie geradezu die Richtigkeit unseres Titels in Frage stellt. Bei dem Worte turpia denkt man an allerhand Schmutziges, das nicht eben in das geschlechtliche Gebiet gehört, und Verletzungen der Scham und Sitte, die in das letztere fallen, nennt man, genauer genommen, nicht zynisch, sondern obszön; da von diesem Gebiete hier ebenso die Rede sein muß, wie von dem der turpia, so müßte unsere Überschrift neben dem Zynismus eigentlich auch den Obszönismus nennen. Doch mag die Mitbefassung des Zweiten im Ersten hingehen in Betracht, daß das gute, arme Tier, das den Namen für Schmutzwühlerei hergeben mußte, leider auch im Geschäfte der Fortpflanzung seines Geschlechts keine Scham kennt und in dieser einen Beziehung allerdings unter der nachtliebenden Katze steht. Man meine nur nicht, es handle sich hier um eine Wortklauberei; der Verlauf wird es zeigen; so viel mag schon hier gesagt werden: Zynismus (jetzt im engeren Sinne des Worts) und Obszönismus ist so sehr zweierlei, daß der derbste Zynismus Kinderunschuld sein kann verglichen mit dem kleinsten Obszönismus. Wir werden finden, daß das richtige Gefühl der Menschheit sich jedes andern Tributs, den wir der Natur bezahlen, ungleich weniger schämt als der Gleichheit mit dem Tiere im Zeugungsprozeß; daraus folgt, daß für Aufdeckungen d i e s e r Seite der Natur, wenn sie nicht abscheulich sein sollen, ungleich strengere Einschränkungen zu postulieren sind als für Aufdeckungen anderer Art. Man bemerkt, daß ich nur eine Forderung ausspreche, nicht eine Tatsache bestätige, denn in Wirklichkeit verhält es sich umgekehrt: die Gesellschaft erlaubt hundert Zweideutigkeiten sexuellen Inhalts, ehe sie e i n derbes Wort verzeiht, das sich z. B. auf die

Effluvien bezieht. Es gilt als ungleich häßlicher, den Kot zu nennen, als Zoten zu reißen. Habe ich aber recht mit dem Satze über das, was das richtige Gefühl der Menschheit eingibt, so ist dies Verhalten nicht ein Kennzeichen unserer Bildung, guten Sitte, sondern unserer Verdorbenheit. Vom Dreck zu reden ist (unter Umständen) roh und gemein, doch weit mehr noch roh als gemein; auf die Begattung meckernd hinweisen, hinzielen, anspielen ist roh und gemein, doch weit mehr noch gemein als roh. Der Schweinigel ist ein Kind gegen den Zotenreißer. — Übrigens ist hier eine weitere Sprachschwierigkeit zu bedauern: es fehlt ein Wort, das alle verschiedenen Formen der Bloßlegung unserer geschlechtlichen Naturabhängigkeit umfassend bezeichnet, die groben, die mittelgroben und die feinen. Zote ist zu stark für die feinen, Zweideutigkeit zu schwach für die gröberen und groben. Ich werde in dieser Verlegenheit das eine oder andere Mal nach dem Wort Obszönismus, als dem allgemeineren, greifen müssen, obwohl ich, wie gesagt, im Ganzen und Großen unter dem Wort Zynismus mitbefasse, was es bezeichnet.

Der Leser wird spüren, daß diese sämtlichen Vorbemerkungen keine Nörgeleien sind, wenn er sich nun des Weiteren überzeugt, wie sie unser eigentliches Geschäft uns erleichtern, das wir jetzt ohne ferneres Zögern in Angriff nehmen.

Wir haben, obwohl nur ungefähr, die Stoffsphären bezeichnet, in welche der Zynismus greift, und sein Verfahren ein Aufdecken, Bloßlegen genannt. Aber was ist es denn eigentlich mit „Stoffsphären", mit „Stoff"?

Es handelt sich, soviel schwebt Jedem auf den ersten Blick vor und ist schon angedeutet, um gewisses Natürliches, das, wenn bloßgelegt, uns Widerwillen, ja Ekel oder durch Verletzung der Scham zugleich Abscheu erregt. Es scheint, dieser Eindruck verstehe sich von selbst, und dies ist eben vielmehr nicht der Fall, sondern dabei ist dies und das vorausgesetzt. Es gibt ein Wesen, es ist die Wissenschaft, das keinen Widerwillen, keinen Ekel kennt, außer sofern sie sich damit beschäftigt, zu untersuchen, worin er bestehe und wie er zu erklären sei; ein Wesen, das die erhabene Schamlosigkeit mit den Göttern teilt, die nicht schamhaft sind, weil sie nichts Unreines kennen; wie denn ja die oberste Göttin es nicht verschmähte, als Juno Cloacina dem Kloakenwesen in Rom vorzustehen. Was, von außen sich auf-

drängend, als klebriger, schwammiger, formwidriger, übelriechender Stoff, was als widerlich häßliches Tier uns abstößt, was am eigenen Körper als Ausscheidung des organischen Lebens oder Produkt von Krankheitsprozessen, was als Zeuge unserer Tierverwandtschaft im Geschlechtsleben uns so berührt, trifft, packt, daß wir uns schütteln oder erröten oder daß beides eintritt: all dies ist der Wissenschaft einfach nur Gegenstand des Forschens. Sie weiß, daß a n s i c h der Stoff mit dem Geist in keinem Kontraste steht, daß seine formlosesten Klumpen formlos nur scheinen, seine häßlichsten organischen Gestaltungen doch Glieder der Kette sind, an deren glänzendem Schlusse das hohe Gebilde des Menschen steht, sie weiß, daß die Zeugung ein Wunder von Geist-Akt der Natur ist, sie weiß, daß die Natur im Menschen Basis und stetiger Quell des Geistes ist, und sie weiß, daß der reinste Seelenduft der Liebe sich der animalischen Regungen nicht zu schämen hat, die seine Unterlage bilden. Hier gibt es nichts zu scheuen, zu ekeln, nichts zu lachen. Hier ist eine Ruhe, eine gesunde, nüchterne, heilige Kühle.

Aber das Leben will auch Unruhe, Vibration, Oszillation, Lohe. Gefühl, Phantasie rüttelt durcheinander, wirft einander schroff entgegen, was an sich, durch die Reihen der Mittelglieder verbunden, im Frieden der Logik beisammen wohnt. Es ist das Verschwinden oder die Auslassung der Mittelglieder, wodurch diese Stöße, Aufprallungen, Schnellungen vor sich gehen. Es sind Sprünge. Durch sie entsteht der Schein, daß zwischen den großen Gedanken eines Mannes und seinem Stuhlgang, zwischen den Hochgefühlen der Liebe und ihrem realen Ziel keine Gleichung, keine Brücke sei. Ja es kann scheinen, als ob das obere, das ideale Ende negiert sei, wenn das untere sich so oder so der Wahrnehmung aufdrängt. „So oder so" —: was wir Sprünge genannt haben, muß noch gar nicht durch die Absicht eines jemand hervorgebracht sein, der auf die Realität, auf die grobe Natur hinweisen will; es kann auch Stoß des Zufalls sein, der die entlegenen Pole in plötzlichem Ruck gegeneinander schnellt und nur bemerkt zu werden braucht.

Zunächst nun ist der Mensch, die Gesellschaft ernstlich darauf bedacht, solche Schüttlung, Rüttlung, das Aufblitzen solchen Scheines fernzuhalten; die Dinge sollen eben und glatt ablaufen. Den Vordergrund des Lebens bildet, nachdem die Menschheit sich aus dem Wild-

stande der Natur herausgearbeitet hat, das Umtreiben unserer geistigen Schätze: denkendes Tun der verschiedensten Art — denkend auch dann, wenn es auf die bescheidensten Ziele gerichtet ist, — Rede, die inneres Leben, Gemüt, Zweck, Geist ausspricht, füllt unsern Tag aus, vereinigt, durchzieht unsere Gesellschaft, und wenn wir auch nur essen und trinken, so wird der Genuß mit Gespräch, Witz, vertraulichem oder ernst gehobenem Worte so gewürzt, daß wir vergessen, wie stark der Zoll ist, den wir kauend und schluckend der Natur hiemit zahlen; wir wissen ganz gut, daß das Gegessene auch verdaut sein will und — was auf die Verdauung folgt, aber wir wollen nichts davon wissen; wir würden fürchten, hinaus zur toten Materie und hinab unter unsern Menschenwert gestoßen zu werden, wenn wir jetzt (dieses unbestimmte „jetzt" schließt alle weiteren schweren Fragen unserer Erörterung in sich) — jetzt daran erinnert würden.

Wir verhüllen also, bedecken diese Dinge mit Schweigen, Kleidern, spanischen Wänden, Mauern, geschlossenen Türen. Sobald der Mensch Mensch wurde, fieng er auch an, sich seines Naturgrundes zu schämen und ein System von Mitteln aufzubieten, um die Erinnerung daran sich und andern hinwegzuschieben. Dadurch hat sich denn herausgebildet, was wir Anstand nennen: eine stillschweigende, als selbstverständlich feststehende Übereinkunft, daß all das, woran sich der Eindruck knüpft, als würden wir, wenn es offen gelegt wird, unter unsere Menschenbildung hinabgedrückt, ein für allemal zugedeckt bleibe, nicht genannt, nicht gezeigt werde. Der Anstand ist Notwendigkeit, die Menschenwürde verlangt ihn. Sein Gesetz ist heilig. Vor wem wir nicht sicher sind, daß er es achte, mit dem können wir nicht umgehen, müssen ihn aus unseren Gesellschaften ausstoßen, verbannen. Es kann darüber nicht disputiert werden, wer es in Frage stellt, der hat sich schon geächtet.

So sieht es aus, so scheint es. Anders, wenn man genauer hinsieht. Ganze Nester von Fragen, von Zweifeln steigen auf. Zunächst über das Wo? „Gesellschaften" habe ich gesetzt; warum nicht: Gesellschaft? Weil der Pluralis hier speziellere Bedeutung hat, weil er an Zirkel von ausgewählter formeller Observanz zu denken Anlaß gibt, während der Singular den Allgemeinbegriff ausspricht, der gar verschiedene Arten in sich schließt. Da ist vor allem der große Unterschied zwischen bunten Kreisen und solchen, worin nur ein Geschlecht

vertreten ist. Wie anders Herrn sprechen, wenn sie unter sich, als wenn sie mit Damen sind, in welchen gröblichen Dingen und Worten auch vornehme Tafelrunden sich gerne ergehen, wenn jene den Tisch verlassen haben, das brauche ich keinem Leser zu sagen. Aber auch keiner Leserin brauche ich in Erinnerung zu bringen, daß Frauen, wenn sie unter sich sind, das Blatt nicht vor den Mund nehmen, das die schönen Lippen schließt, wenn Männer da sind, obwohl gewiß, was dann sich hervorwagt, immer noch leichter Lufthauch ist verglichen mit dem Feldgeschütz der Männerspäße. —

Ganz anders, wo die Geschlechter vereinigt sind, — wollte ich eben fortfahren; aber nein, auch da nicht immer, nicht unbedingt waltet das Verschweigungsgesetz in seiner Strenge. Gewiß nicht im kleineren Zirkel, wo man einander kennt, wo Leute beisammen sitzen, die granum salis haben. Eine Frau von Geist wird nicht meinen, der Himmel falle ein, wenn einmal einem lebendigen Manne im sprudelnden Halbärger das Wort Dreck oder Luder herausrumpelt; das Übrige seiner Rede wird dafür sorgen, daß nicht befürchtet werden kann, es sei Zaum und Zügel der guten Sitte nun zerrissen und die Roheit renne wie ein lediges Roß durch die Straßen. In wirklich guter Gesellschaft achtet man den Anstand nicht für Raub; man hütet ihn nicht ängstlich, als wäre er gestohlen Gut, man läßt ab und zu etwas Luft ohne Sorge, er möchte entwischen wie ein Eigentum, das einem gefangenen Vogel gleicht, man fühlt sich frei, weil man sich bewußt ist, ihn wirklich zu haben, zu besitzen. Kann sein, daß man hierin im Süden Deutschlands liberaler ist als im Norden; es hängt auch mit dem Gelten des Dialekts zusammen. Der Norddeutsche mußte einst den seinigen opfern, um das Neuhochdeutsche zu lernen; wir, im Bewußtsein, daß unser hoch-, d. h. oberdeutscher Dialekt den weitaus größeren Beitrag zur Ausbildung dieser Sprachnorm gegeben hat, sind zu bequem, die kleinere Mühe des kürzeren Schritts von jenem zu dieser uns aufzulegen, bleiben daher halb im Dialekte stecken, gebrauchen ihn überall, wo es nicht öffentliche Rede gilt, und trüben diese mit unberechtigten Provinziallauten. Dies Verhalten ist zu tadeln, hat aber doch auch seine gute Seite. Wir bewahren uns das Naturgefühl der Sprache wärmer, bleiben dem Sprachquell näher und im Besitz eines Reichtums von Wurzeln, Wortbildungen, Redensarten, Schätzen verschiedener Art, die das Schriftdeutsche ver-

säumt hat zu heben, sich anzueignen. Eine gewisse Naturlosigkeit fühlt man immer der Sprache jener Stämme an, die das Hochdeutsche einst mit ganzem Opfer ihres Dialektes lernen mußten, wie auch ihrer Aussprache, die zwar nicht an so vielen Nachlässigkeiten wie die unsrige, aber an gewissen Fehlern leidet, die uns immer wie naturfremde Kostbarkeit, überflüssige Bewußtheit gemahnen. Auch sie zeigen mehr Fülle, Kraft, gute Naivität und Humor, wenn sie zu ihrem alten Dialekte zurückgreifen. Sind wir nun dem Naturquell der Sprache näher geblieben, so hängt uns auch mehr Neigung an, Derbheiten der Volkssprache in den Verkehr der Gesellschaft Eingang zu gestatten. Die Erziehung verbietet weniger streng den Gebrauch eines saftigen Wortes, es dauert uns das Salz der Rede und des Gedankens, das verloren geht, wenn zahme Schicklichkeit absolutes Gesetz ist; wir erschrecken nicht, wenn einmal ein Schuß fällt. Dabei meint dann der auswärtige Deutsche, wir gönnen uns dergleichen oder lassen es zu, weil wir unfrei in Zynismus versenkt seien. Sehr unrichtig, ja selbst unfrei! Wir schweben darüber, indem wir hineintreten. Ich führe ein Beispiel an. In Schwaben herrscht eine Neigung, den Superlativ so stark als möglich auszudrücken; so ist für das farblose Sehr oder Außerordentlich das Wort: saumäßig aufgekommen, und da die Bedeutung sich verwischt hat, so gerät nun der starke Ausdruck leicht in Widerspruch mit dem Prädikate, das er zu steigern bestimmt ist. Ja man kann hören: des ischt e saumäßig netts Mädle. Die Gebildeten wissen nun natürlich sehr wohl, daß das ein Widerspruch und unschicklich ist, aber der Widerspruch macht ihnen mehr Spaß, als die Unschicklichkeit Verdruß, und in einer nur etwas zusammengewöhnten Gesellschaft, wo man sich versteht, werden die Damen nicht von den Stühlen fallen, wenn einmal ein Mann in freiem, bewußtem Spiele mit den Dialektseigenheiten den naivgroben Superlativ anzuführen wagt.

Es ist wirklich nur der Salon (ich nehme das Wort im Sinne des deutschen Sprachgebrauchs: der festive Gesellschaftssaal), wo jener Zaun oder Zaum der Sitte, den wir Anstand nennen, in unbedingter Geltung feststeht oder regiert, denn da sind Leute beiderlei Geschlechts beisammen, die einander in Mehrzahl so genau nicht kennen, daß sie einander gestatten dürften, sich Freiheiten zu erlauben, wie sie im bürgenden Zusammenhang der gegenseitigen Vertrautheit mit den

Charakteren als momentanes Wagnis (nicht als stehender Ton) ohne Gefahr eingeräumt werden können. Schlimm genug freilich, daß in so feinem Zirkel dagegen Entblößungen erlaubt sind, vielmehr als fein fashionabel gelten, welche die Scham — und zwar jene zartere, die sich auf das Geschlechtliche bezieht, — roher verletzen als das roheste Wort den Sinn der Scheu vor dem Schmutzigen und Wilden. Doch dieser letztere Punkt liegt uns hier außer dem Wege; wir werden auf anderem bald genug zu ihm gelangen, der jetzige führt noch zu der Betrachtung, daß alle zu ängstliche Sorge für den Anstand von der Vorstellung des Salon ausgeht. Sagt oder schreibt einer etwas Derbes, so fürchtet die Welt, er möchte in die Säle der guten Gesellschaft einbrechen und da die Zunge herausstrecken oder — weiß der Himmel was sonst noch Entsetzliches verüben. Dies lenkt auf die Bemerkungen am Anfang gegenwärtiger Erörterung zurück: bei einer Zeitschrift, die viel in Familien der höheren Stände gelesen wird, schwebt den Leuten etwas wie ein Salon vor, daher erscheint hier ein Artikel, der über die Schnur der Anstandsbegriffe haut, wie ein zynischer Missetäter in glänzenden Räumen, wo geputzte Gesellschaft herumsitzt. Allein Schrift ist Schrift und hat die Freiheit anzusprechen, in der weiten Welt, an die sie sich wendet, Leser zu finden, die einen Spaß und — einen Ernst verstehen.

Wir haben ein Wo? aufgeworfen, da uns Zweifel aufstiegen, ob der Anstand unbedingtes Gesetz sei. Folgerichtig entsteht auch ein W a n n? Doch darf die Antwort hierauf kurz abgemacht werden, denn es begreift sich leicht von selbst, daß es, angenommen einen Zirkel, dem es nicht an Freiheit des Geistes gebricht, um ein starkes Wort zurechtzulegen, doch auch hier ganz auf die Stimmung des Augenblicks ankommt. Sie muß belebt, die Phantasie muß erregt, der Humor muß im Schweben begriffen sein, um einem vorbrechenden Wagnis der Rede das Bleigewicht des prosaischen Ernstes zu nehmen, oder der sittliche Unwille muß geweckt sein, um zu fühlen, daß jetzt ein ernstes Ekelwort gefordert sei, um es zu wollen, zu begreifen.

Nun aber muß ein W i e? folgen. Wir sind bereits verfahren, als hätten wir schon ausgemacht, daß bei „Aufdecken" einfach an die Form der Rede zu denken sei. Wir durften dies, weil natürlich sie es ist, deren Freiheitsgrenzen hier vor allem in Frage kommen; doch eben hierin ist nun eine Unterscheidung einzuführen, die recht geeignet

ist, zu zeigen, wie dialektisch das Thema sich verwickelt. Was ist heikler, gesprochenes oder geschriebenes, gedrucktes Wort? Es scheint: das erstere, denn der wirklich gehörte Laut übt einen stärkeren Stoß aus als der (im Lesen) nur innerlich gehörte; alles Unmittelbare trifft ja stärker, als was sich durch Zeichen vermittelt: man erschrickt, und insbesondere dann, wenn man mit Mehreren gleichzeitig hört, unter welchen zarte Konstitutionen sein mögen, in deren Seele man erschrickt. Dagegen kommt aber in Rechnung, daß das geschriebene Wort eine im Raum fixierte Existenz behauptet und sich mit einem gewissen Anreiz hinstellt, es wiederholt zu lesen, verweilend zu bedenken, was es besagt und enthält. Es mag für einen Vertrauten bestimmt sein, in einem Brief stehen, aber wer weiß, in welche Hände er noch gelangt und ob er nicht einmal gedruckt wird? Allerdings ist jedoch zu sagen, daß dem vertraut Schreibenden nicht zugemutet werden kann, auf dies Bedenken sich einzulassen, denn was würde aus allem intimen Briefwechsel, wenn ihm der Radschuh solcher Rücksicht eingelegt würde? — Anders nun das mit der Bestimmung zum Druck geschriebene Wort. Es geht voraussetzlich an sehr Viele, unter denen doch weit mehr Empfindliche, wohl auch wirklich in ihrem Gefühle zu Schonende sich befinden als je in einem Zirkel gegenwärtiger Personen. Wiederum aber liegt die Sache anders, wenn man bedenkt, daß das Gedruckte in irgendeinem Grade doch immer etwas von dem Recht ansprechen darf, das vermöge ihrer oben geltend gemachten reinen Natur die Wissenschaft behauptet und besitzt. „Da kommt es doch sehr auf den Ton an," wird man sagen; „gedruckte Plauderei, Dichtung und Mitteldinge zwischen Dichtung und Prosa sind keine Wissenschaft." Wohl, aber darin nähert sich ihr doch alles Gedruckte, daß es sich in bestimmtem Sinn auf den Stempel der Allgemeinheit berufen kann, den die Presse dem Wort aufdrückt. Ist, was der Autor bringt, nur nicht unzweifelhaft frech, gemein, frivol, so werden wir ihm nicht bestreiten, wenn er dem Vorwurf gegen einzelne Wagnisse mit der Antwort entgegnet, wer seine Blätter nicht lesen wolle, könne sie ja weglegen, er befinde sich jetzt nicht in einer übersichtlichen Gesellschaft, worin die Gegenwart von Fräulein Y. und Backfisch Z. ihm Rücksicht auferlege; er schreibe mehr für Männer als für Damen, und übrigens können ja Papa oder Mama oder Tante auswählen, was Tochter Ida lesen dürfe.

So in Für und Gegen verknäuelt sich unser Gewebe. — Außerdem kommt aber ein nicht minder schwieriger Punkt, das M a ß , in Frage. Da zeigt sich alsbald, daß wir ganz ins Relative geraten und in abstracto gar nichts bestimmt werden kann. Ein Wort mag als das denkbar stärkste erscheinen, sieht man näher hin, so verhält es sich anders: der Schreibende oder Sprechende hat sich noch gemäßigt. Ein Wort, ein Satz kann als entfernte Andeutung dem Herrn von X. hübsch fein vorkommen, während Herr W. dabei in einen Abgrund von Frivolität sieht. Ein Versuch kasualistischer Ausführung und Unterscheidung von Fällen, Beispielen würde ins Unendliche führen. Es bleibt nichts, als daß ich mir vorbehalte, an einzelnen starken Ausdrücken des Artikels, dem unsere Erörterung zum Geleite dient, zu zeigen, daß sie noch lange nicht die stärksten, daß sie im Gegenteil noch gemäßigt sind.

Ganz dürfen wir nun doch auch die Frage nicht umgehen: was ist heikler, Wort oder Bild? Hat man dabei das gesprochene Wort im Auge, so stellt sich die Sache anders, als wenn an das geschriebene oder gedruckte gedacht wird, aber sie liegt eben gar nicht einfach. Das Bild des Zeichners oder Malers drängt sich dem äußeren Auge auf und verweilt; das gesprochene Wort drängt sich dem Ohr auf und gibt so außer und neben seinem Inhalt einen gewissen Treff und Stoß, dagegen verweilt es nicht und mag daher als weniger stark erscheinen. Allein es ist etwas Eigenes um das Wort, auch abgesehen von dem Schlage, den es, gesprochen, dem Gehöre gibt, und dies Etwas gilt ganz auch vom nur geschriebenen und gedruckten. Das Nennen ist ein Fassen des Gegenstandes, ein Packen und Herausstellen, ein Konzentrieren, ein Komprimieren und ein Zuspitzen, das doch den Gegenstand noch weit mehr bloßlegt als die Darstellung fürs Auge, es ist ein Verraten, ein Verlautenlassen auch ohne den Laut der Rede, das fast noch stärker affizierend wirkt als die Vorlage für den wirklichen äußern Sinn, die das Bild bringt. Die gewissen Unanständigkeiten auf Gemälden der Teniers, Ostade, Brouwer darf eine Dame am Arm eines Mannes, der sie in eine Galerie geführt, immerhin ansehen, während sie ihm ihren Arm alsbald entziehen müßte, wenn er mit dem Wort bezeichnen würde, was dort in der Ecke geschieht, oder — (um nicht zu vergessen, daß wir jetzt das gedruckte Wort im Auge haben) — während sie das Buch errötend zu-

schlagen würde, wo das genannt ist. Dennoch erheben sich Zweifel auch gegen diese Abwägung. Die wirklichen Sinne sind und bleiben apprehensiver als die Sinne, wie sie in der Einbildungskraft innerlich noch einmal auftreten. Es ist der Ekel, der sich ungleich schneller und leichter an die Wahrnehmung knüpft als an die Vorstellung, wie das Wort sie hervorruft. Es gibt Bilder, die man stinken sieht. Ein solches — dazu noch ein Hohn auf das nur mitleidwerte Griechenland — kam in derselben Nummer eines Karikaturblattes, das dem Artikel über die Mode die Ehre erwies, ihm sehr achselzuckend Recht zu geben.

Und noch eine weitere Frage! Wort und Bild zu unterscheiden, reicht auch noch lange nicht hin. Wir haben bis jetzt einen Hauptpunkt übergangen: von Wort und Bild ist ja nun erst noch das einfache Tun zu unterscheiden! Was ist schlimmer, in einem Wohnraum, ja Salon auf den Boden spucken oder das Wort Spucken vorbringen? Was ist schlimmer, ebenda ein Aufstoßen nicht unterdrücken oder einen Auftritt erwähnen, wo in komischer Weise solcher Naturzufall vorkam? Was ist schlimmer, an den Hosen nesteln, durch Zupfen an den Hosenträgern Angst erregen, das Kleidungsstück möchte herunterfallen, oder die Hosen mit diesem ihrem Namen nennen? Nun, doch gewiß allemal das Erstere; es steht doch außer Zweifel, daß die Realplastik des Tuns ungleich sträflicher ist als die Zeichnung in die Luft, die das Wort vollzieht. Was aber folgt nun? Der Anstand, beruhend auf der Scham, gebietet dem Weibe, zu verhüllen, was direkt auf die Geschlechtsbestimmung hinweist: den Busen, die Formen unter dem Gürtel, die Linie der Beine; nicht absolut, versteht sich, man darf die Formen ja wohl unter dem Kleid erraten, aber es soll bei einem bloßen Erraten sein Bewenden haben, faltig umspielender Kleidstoff soll über die pure Naturwahrheit den Schleier eines spielenden Helldunkels ziehen; — eine Einschränkung, die doch dem Satze nichts von seiner Geltung, von seinem Ernste nimmt. Wenn nun also zugegeben ist, daß Tun schlimmer ist als Nennen, so ist eine Entblößung dieser Teile oder eine Behandlung des Kleids, wodurch sie in der Verhüllung so gut wie unverhüllt sich ausprägen, doch wohl unanständiger als das Benennen dieses Tuns mit den Worten, die es bezeichnen! Zumal wenn letzteres nicht auf dem Parkettboden geschieht, sondern nur auf dem Papier! — Ich weiß,

daß man scharf einwenden wird, ich vermenge da zwei sehr entgegengesetzte Dinge; es handle sich doch von Zynischem, Schmutzigem, also Häßlichem, hier springe ich zu Dingen über, welche ja vielmehr schön seien, darum sie jedwed Männlein gern sehe und lustig danach schiele. Ich will dagegen nicht einmal geltend machen, daß, wo der Brauch, die Mode ein solches Aufzeigen eingeführt, auch verblühte Weiber dem Zuge folgen und Formen aufdecken, die eben nicht ästhetisch sind, sondern recht eigentlich in die Welt des Häßlichen gehören; nein! die Sache verhält sich so: gewöhnlich denkt man bei: zynisch allerdings an das Aufdecken eines Solchen, was nach unserem zur zweiten Natur gewordenen Verhalten zur Sache als an sich häßlich abstößt und anwidert, hier dagegen ist der Gegenstand reizend, aber die Handlung des Vorzeigens häßlich, zunächst sittlich häßlich, aber dies so sehr, daß bei richtigem Gefühle der sittliche Ekel zum physischen und das an sich Reizende so zum Widerlichen wird. Dies ist im vorstehenden Artikel so eingehend behandelt, daß Erläuterung nur Wiederholung wäre. Hinzugesetzt mag werden: wir sind doch keine antiken Völker mehr, die Grundform unseres Bewußtseins trägt einmal eine Entgegenstellung von Natur und Geist in ihrem Schoß, die zwar auf die Idee einer Versöhnung dieser Gegensätze hinführen soll, die aber darum nicht ungültig ist und mit gutem Rechte das ganze System unserer Dezenzgewohnheiten beherrscht. Die bestehende Sitte gebeut Verhüllung; wir wachsen auf in dieser Maxime. Wird nun im Widerspruch mit diesem Bestehenden, als gültig allgemein Anerkannten da und dort gelüftet, bloßgelegt, so entsteht, was bei Naturvölkern, was bei Völkern von naturvoller Kultur, weil Solches überhaupt nicht ängstlich verhüllt wurde, nicht entstand: es entsteht Reiz, Geschlechtsreiz. Reste des naiven Verhaltens finden sich noch bei südlichen, auch bei nördlicheren, aber romanischen Völkern; die junge Mutter in Italien und Frankreich stillt unbefangen ihr Kind vor Familienfreunden; das ist, als Sitte, ein ganz schönes Überbleibsel unschuldigerer Zeiten, steht aber als eine Besonderheit außerhalb des Kreises der allgemeinen modernen Bildungsform, welche sich ein für allemal bewußt ist, daß ausnahmsweise Entblößungen Reiz ausüben; das Weib, das in dieser Kulturwelt lebt, aber trotzdem bloßlegt, kann wissen, weiß, daß auf die verhüllunggewöhnte männliche Jugend dies Bloßstellen so und nicht anders wirkt; sie ist ja keine

Statue; Marmor und Erz sind kalt und besagen in ihrer gesunden Kälte: du sollst objektiv, künstlerisch nur auf die Form sehen; aber dieser weit entblößte Busen pulsiert und scheint dem verlangenden Nerv entgegenzuwallen. Die Entblößung pflegt den Gelegenheiten vorbehalten zu sein, wo Viele sind, die sich daran weiden. Nun und da behaupte ich: ein Weib handelt schamlos, das im Bewußtsein schwimmend umgeht: jetzt sind die Augen Vieler gleichzeitig mit der Stimmung der Begierde auf mich gespannt. Freilich nur Vieler; die Jungen sitzen auf der Leimrute auf; Männer sind nicht geblendet, in ihnen schlägt der Reiz in Ekel um, weil ihr Urteil die Reife hat, zu wissen, was vom öffentlichen Wecken der Begierde zu halten ist. Es wäre eine schlechte Moral, welche die Begierde verdammte, ohne die doch nie ein Kind gezeugt würde; die Natur ist ja an sich unschuldig, nur ringsum notwendig eingegrenzt durch ein System von Bedingungen, die der Aufbau des sittlichen Lebens feststellen mußte, aber aus dieser Bedingtheit folgt schlechtweg, daß die Begierde abscheulich ist, wenn ihr Erwecken und Erwachen wie ihre Befriedigung anders als in verschämter Verborgenheit geschieht. Nur Übelwollen kann diesen Satz mißdeuten. Heimlichkeit ist nicht Heuchelei; es ist nicht Heuchelei, wenn die Brautnacht nicht bei Tag auf der Straße gefeiert wird. Eine Nation verkommt, wenn die Scham ausstirbt. Die Griechen sind an Manchem, aber auch daran zugrunde gegangen. — Diese Bemerkungen führen allerdings unter Anderem geradewegs auch auf Verwerfung des Balletts. Ich nehme es auf mich, unter die Pietisten eingeteilt zu werden, indem ich dies ausspreche, und ich verzichte darauf, zu meiner Rechtfertigung mehr vorzubringen als die Eine Erwähnung, daß, als ich in Jünglingsjahren das erste Ballett sah, in der gründlich unverdorbenen Phantasie ein Sturm wilder Wünsche emporfuhr wie entzündetes Pulver, und daß nur die festen Grundlagen der Erziehung vor Konsequenzen bewahrten, die mindestens zu der frühen Blasiertheit geführt hätten, in der jetzt ein so großer Teil unserer Jugend umherlungert. In einem Theater sitzen ja niemals nur Männer und Frauen, deren Nerv und Phantasie durch die Befriedigung der erste scharfe Stachel gestumpft ist; da sind nach dem üppigen Bilde immer auch die Augen erfahrungsloser Jugend mit lechzender Brunst gerichtet und dieser Tatsache gegenüber hat in der Frage über das Geziemende nicht die Ästhetik für sich ab-

zusprechen, sondern ist wesentlich die Pädagogik und die Sittenpolizei berufen, ein Wort dareinzureden. — Diese Bemerkungen gelten natürlich dem Ballett, wie es ist, nicht wie es sein könnte. Wer wäre so abgeschmackt, rhythmische Massenbewegungen, auch anmutigen Solotanz nicht gern zu sehen? Aber etwas Anderes sind Kunststücke, die nicht einmal schön heißen können, nur den Nerv reizen, nicht den Formsinn beglücken.

Kein kleiner Teil des verpönten Artikels hat sich mit diesem Thema der Schamlosigkeit der jetzigen weiblichen Mode überhaupt, ein kleinerer Abschnitt speziell mit den besonders frechen Entblößungen auf Bällen, Festsoireen und dergleichen beschäftigt. Ich sehe darin ein anstandwidriges Handeln und habe diesem Handeln die Namen gegeben, die ihm gebühren. Nun bemerke man die merkwürdige Verschiebung des Begriffs, die in den Köpfen vor sich gieng und den verworrenen Lärm hervorrief. Man geht von dem Satze aus: gewisse Dinge sollen nicht genannt werden. Nun geschieht Anstandswidriges, tritt faktisch auf in der Form des Tuns; es kommt einer und nennt dies faktisch Anstandswidrige anstandswidrig, und die Folgerung ist: d u hast den Anstand verletzt! Also ergäbe sich: das Unanständige besteht darin, daß man das Unanständige unanständig nennt. Eine schöne Logik das! Weil es für das Unanständige keinen anständigen Namen gibt, soll die Schuld auf den Namengeber fallen. S o w i r d d e r A n s t a n d z u m F r e i b r i e f f ü r d e n U n a n s t a n d. „Wir dürfen's treiben, wie wir wollen, Niemand darf es nennen, also lustig drauf losgehaust!" — Nein! nein! auf d e n Handel kann sich ein Mann nicht einlassen, er ist zu krumm, ist zu ungleich. Ihr, verehrte Mitglieder des schönen Geschlechts, schießt uns die Spitzkugel des Unanstands in die Augen und wir sollen nur blind laden! Ja freilich, man hört oft genug sagen, auch von den Frauen selbst: es wird zu arg mit der Mode, es ist Zeit, draufzuschlagen! Schlägt aber einer zu, so heißt er ein Flegel. Auf das muffige Fleisch gehört Pfeffer, man gibt es zu, aber er soll nicht brennen, — auf die gichtische Stelle Kantharidensalbe, aber sie darf nicht ziehen, — auf den Karbunkel Höllenstein, aber er darf nicht fressen. Dagegen meinen wir einfach: wenn es dahin gekommen mit dem Anstand, daß er ein Schild, ein Lügendeckel und ein Sporn wird für den Unanstand, so ist es Zeit, den Anstand zu bekriegen, im Krieg

aber — „schießt man mit Fleiß auf die Leute“; unser Pfeffer soll brennen, unsere Käfersalbe ziehen, unser Höllenstein beißen.

Hiemit erst sind wir nun zum Mittelpunkt unserer Kaubeschäftigung mit schwierigen Begriffen gelangt. Alles Bisherige hieß nur: den Senf, den wir schwachen Mägen zu besserer Verarbeitung des harten Bissens bereiten wollten, vorerst anmachen. Jetzt erst soll er, kann er genossen werden.

Vor Allem sind wir nun in der Lage, den Begriff des Anstands genauer als bisher zu fassen.

Der Anstand ruht, wie wir gesehen, auf der Scham, der Scheue des Menschen, sich in die bloße Natur, aus welcher er durch seine Menschenbildung sich herausgearbeitet, wieder hinabgestoßen zu sehen. „Bloße Natur“: dies durften wir gleichmäßig auf Dinge beziehen, die nicht dem geschlechtlichen Gebiet, wie auf solche, die ihm angehören; Scham bedeutete uns sowohl Scheue vor Aufdeckung solchen Stoffes, der dem Gefühle das widerliche Bild der Auflösung des Organischen aufdrängt, wie vor Enthüllung dessen, was an den Geschlechtsprozeß so erinnert, daß der Mensch sich mit dem Tiere zusammengestellt fühlt. Allein Anstand ist nicht gleich Scham; das Gefühl des Schicklichen und das Gefühl einer reinen Seele, die bei gewissen Dingen und Worten errötet, beide decken sich so wenig, als die Begriffe Sitte und Sittlichkeit sich decken. Man kann anständig und doch eine Dreckseele sein. Der Anstand ist aus der Scham entsprungen, aber das Wasser der Quelle hat sich verändert, bis es zu dem See wurde, den wir Anstand nennen; es hat eine Menge Bestandteile vom Grund und Boden historischer geselliger Zustände aufgenommen, die Bedingung, ein Element für die Vielen zu werden, hat ihm entmischende Stoffe zugeführt. Anstand ist zum Gesetze der Gesellschaft gewordene und dadurch verflachte, formell gewordene Scham. Das Band, das ihn an diesen seinen Ursprung knüpft, ist dünn geworden, es kann reißen, oder genauer: einige, viele seiner Fäden können reißen, während die übrigen noch halten. Aus Furcht vor diesem Risse kann aber das Band auch zu straff angezogen, zu dick geflochten werden; ein Beweis, daß Scham und Anstand nicht Eines sind, ist aber auch dies Verfahren, dies strengere Anschnüren, denn man würde nicht so leicht in Angst geraten, das Band möchte reißen, wenn man den Anstand an seinem Haltpunkt, seinem Anker, der Scham, sicher

befestigt, oder wenn man den Ankergrund in der Seele gut und haltbar wüßte. Allzu ängstlich — das haben wir bereits gelegentlich uns gesagt — beweist Mangel an Sicherheitsgefühl; wahre Reinheit achtet sich nicht für Raub und fürchtet daher nicht, sie gehe sich verloren, wenn einmal ein keckes Wort fällt. Der Anstand ist ein Etwas, das auch sittlich sein kann, nichts weiter. Er ist Scham ins Soziale, Repräsentative übersetzt und dadurch nur so so rein erhalten oder auch gefälscht, — je nachdem. Anstand ist ein Glanzhandschuh, in welchem eine edle, aber auch eine gemeine Hand stecken kann; Anstand ist eine Nagelbürste, deren Gebrauch nicht beweist, daß die Nägel nicht Tierklauen sind; Anstand ist Manschette, ein reines oder ein schmutziges Blut kann in der Ader des von ihr bedeckten Handgelenks schlagen; Anstand ist eine Chemisette, dahinter kann ein zartes Herz klopfen und ebensowohl ein rohes, Anstand ist ein Hemdkragen an wolfsähnlichem oder menschlich wohlgebildetem Unterkiefer; Anstand ist eine Seife, mit der ein freches Gesicht wie ein Seele verkündendes gleich sauber gewaschen wird.

Anstand muß sein, das versteht sich und das haben wir zum Überfluß längst uns gesagt. Aber so stark die Burg scheint, wahren Schutz echt sittlichen Gefühls wird kein Denkender von ihr erwarten. Diese Burg bürgt, wie wir nun gesehen, nicht dafür, daß nicht der Boden selbst, auf dem sie steht, schwanke und einbreche, da mitten in der Welt des als gültig behaupteten Anstands die Frechheit emporspringen und die Bastionen sprengen kann, während sie gleichzeitig lügt, sie seien gerettet, gesichert; hiefür haben wir das schlagende Beispiel vor Augen in der Verschiebung der Begriffe, die vorhin aufgezeigt ist: Widerspruch zwischen Tundürfen und Nichtnennendürfen, freche Kleidertracht und Frecherklärung desjenigen, der sie frech nennt. Diese Burg wird, haben wir ebenfalls gesehen, zeitweise mit so dicken Mauern versehen, daß die Menschen in ihr sich nicht regen können; wir nannten es ein zu starkes Anziehen des Bandes, der Bildertausch wird erlaubt sein. Dies Übertreiben beweist nur Mangel an Sicherheitsgefühl, diese Ängstlichkeit heißt P r ü d e r i e.

Wir bedürfen nur noch einer kurzen klärenden Betrachtung, um ganz heraus ins Licht zu kommen. Sie ist nötig, um uns nicht logisch zu verwirren. Wo wir hinauswollen, erkennt sich bereits von selbst. Gesagt ist, daß Frechheit im Tun, geschützt vom Anstandsbegriffe,

notwendig herausfordert, diesen vor den Kopf zu stoßen. Diese Ausfälle werden den Charakter des Ernstes tragen. Ebenso wird nun aber die Prüderie eine Ausforderung enthalten, sie zu erschrecken; die Ausfälle gegen diese steife Person werden, dies bedarf keiner Begründung, vom Humor diktiert sein. Jetzt wird man sich erinnern, wie ich schon zum Anfang unserer Untersuchung zwei Töne unterschied: derb im komischen Sinn und derb im Sinne des Ausbruchs ernster Empörung, wie uns dann Schillers Aufsatz: „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen“ usw. auf die These Lessings geführt hat: das Häßliche kann verwendet werden als Hebel des Lächerlichen oder des Furchtbaren, — wobei nicht zu vergessen, was über Modifikation des letzteren Begriffes und über Mischungen der beiden früher bemerkt ist. Es erhellt also: wir werden ein Recht des Zynismus in Anspruch nehmen, wo komische oder wo ernste Wirkung ihn nicht entraten kann. Die logische Klärung ist aber, ehe wir näher eintreten, darum nötig, weil soeben von Prüderie die Rede war und weil es nun scheinen könnte, wir steuern darauf los, vor Allem ein Recht der Derbheit im Kampfe gegen diese zu befürworten, während doch der in Frage stehende Artikel durchaus nicht direkt gegen Prüderie gerichtet war. Unsere Zeit ist nicht prüde; wo eine Damenmode herrscht wie die jetzige kann von ausnehmender Ängstlichkeit im Hüten des Anstands nicht die Rede sein. Sind also jene Auslassungen über die Grenzen des Anstands teilweise in der Richtung des Komischen hinweggesprungen, so konnte die Prüderie nicht ihr Objekt sein. Das Objekt der humoristischen Püffe war vielmehr die Unform, die Geschmacklosigkeit, die querköpfige Phantasie in einem Teil unserer Mode. Nun aber hat der Erfolg gezeigt, daß unsere Zeit, obwohl gewiß nicht prüde, dennoch Ausfälle von einem gewissen Grade der Derbheit so wenig vertragen kann, wenn sie humoristisch gegen das Geschmackwidrige, als wenn sie in ernstem Abscheu gegen das Freche sich wenden. Also nichts weniger als prüde, und doch prüde? Roh ausschweifend im Formgefühl, frech in der Praxis und doch verkehrt schamhaft gegen einen gesund zynischen Angriff auf Unform und Frechheit! Es folgt, daß, wer Krieg führt gegen das Erste, immer auch Krieg führt gegen das Zweite. Das nächste Objekt ist häßliche und freche Form, dahinter steht als vermeintlich berechtigter Hüter ein falsch gesteigerter Anstandsbegriff; ich treffe ihn also mit,

wenn ich auf die von ihm gehütete Mißform schlage. Ja es geht von diesem Hintergrunde, dem indirekten Gegner, notwendig ein Reiz aus, der die Gewalt des Ausfalls steigern muß; es ist die falsche Empfindlichkeit, die stillschweigend herausfordert, in einem Kampfe, der direkt gegen einen andern Feind, nämlich eben den Ungeschmack (und die Schamlosigkeit), geführt wird, recht tüchtig loszuschlagen, eben um sie recht zu ärgern. Unsere Zeit spricht: ich will in Kleidformen abgeschmackt, verrückt umgehen und du sollst es mit den Namen, die es verdient, nicht sagen dürfen; ich will frech umgehen und du sollst auch dies Kind nicht bei seinem Namen nennen dürfen. Die Antwort auf ein solches Verbot, worin anders kann sie bestehen, als daß dort wie hier so stark als möglich gesalzen wird? So ergibt sich denn, daß wir im Folgenden nicht zu unterscheiden brauchen, ob stark gesalzener Humor direkt gegen Prüderie geht oder direkt gegen Ungeschmack und Mißform, aber indirekt gestachelt durch den dahinter aufgepflanzten Anstandsbegriff, der, wo er pedantisch oder heuchlerisch hüten will, immer auch Prüderie heißen kann. Benamsen wir in Kürze diesen Knäuel mit dem Wort: Unnatur!

Also humoristisch derbe Aufdeckung der Natur mit der Absicht, die Unnatur *komisch* zu bestrafen, dies ist das Erste, wovon wir reden und was wir unter Zynismus verstehen. Daß Zynismus nicht ein Schmutzig*sein*, nicht einfach ein Leben im Schmutze, sondern einen Akt des Aufdeckens bedeutet, ist längst gesagt und bedarf kaum noch ein paar erläuternde Sätze. Wer seine Stube zu wenig säubert, seine Haare zu wenig kämmt, mit ungewaschenen Händen, mit ungereinigten Nägeln ausgeht, den nennen wir nicht Zyniker. Es ist auch nicht zynisch, wenn in Italien, in Spanien die Frau ihrem Kind oder sogar Mann unter der Haustür vor Aller Augen laust; es gehört eigentlich gar nicht hieher, denn es ist ja ein Reinigen; freilich aber wird dabei das Behaftetsein der teuren Häupter mit dem ekelhaften Insekt und das Berühren desselben öffentlich gezeigt; dennoch ist es nicht zynisch, denn es ist schlechthin kein akzentuierendes Aufdecken, sondern eben ein Stück Sitte: ländlich, sittlich. Murillo hat es gemalt und nicht dieser allein. Unter Zynismus versteht alle Welt eine Art, mit dem Schmutzigen umzugehen, es mit Bewußtsein so zu traktieren, daß ein gewisser Akzent darauf fällt. Hiebei ist allerdings nicht ausgeschlossen, daß man dieser Art, zu traktieren,

eine Neigung, Hang, Liebe zum puren Stoff anspürt, ein Wühlen ansieht. Und in dieser nächstliegenden Art von Zynismus sind sogleich verschiedene Formen auseinanderzuhalten: eine unschuldige und eine schuldige. Unschuldige Wühler im Schmutze sind die Kinder. Es scheint eine dunkle Rückneigung des Menschen zu seinem Ursprung aus dem Erdenkloß dahinter zu stecken; der Mensch stammt doch schließlich aus dem Unorganischen, aus dem Urstoff des Planeten, wie solcher nun als Residuum der organischen Bildungen, die aus ihm hervorgegangen sind, als Masse, als Kot, Schlamm uns gegenübersteht; es ist mystisch antediluvianischer Zug. Allerdings ein winzig kleiner Teil von etwas mehr, nämlich von Opposition steckt doch auch schon in der Liebe der Kinder, dieser fürchterlichen Naturalisten, zum Moraste, sonst könnte man sie ja nicht Zynismus nennen. Die Bemühungen der Erziehung, sie zur Reinlichkeit und Scham heranzubringen, geben ihnen zu fühlen, daß sie in ein längst ausgebildetes System künstlicher Mittel des Verhüllens hineingeboren sind, sie mögen entfernt ahnen, daß dieses System in seiner Steigerung zur Unnatur führen kann, und verspüren daher einen Reiz, dagegen zu revolutionieren. Daneben prickelt Neugierde. Das Kind merkt, daß man ihm viel verbirgt, verschweigt; es grübelt, es stört um und auf. Männer von strengem und zartem, aber auch freimütigem Sinn leugnen nicht, daß sie in Knabenjahren sich beeilt haben, im ersten Lexikon, das sie zur Hand bekamen, unanständige Wörter, Bezeichnungen für turpia und pudenda nachzuschlagen. — Von dem minimum gewollter Opposition machen wir freilich einen Sprung, wenn wir zur nicht unschuldigen Form der Vorliebe zum Schmutz übergehen, wenn wir neben die Kinder jene gemeinen Naturen in der Welt der Erwachsenen hinstellen, die handelnd oder redend mit voller Liebe im Schmutz umzurühren gewohnt sind — recht aus Haß gegen die edlere Menschenbildung, recht aus herzlicher Gemeinheit. Dies sind die eigentlichen Zyniker, ihnen gebührt der Name in spezieller Geltung. Wir wollen bei dieser übelriechenden Menschengattung weiter nicht verweilen, als daß wir noch ein Wort von ihrer Hauptliebhaberei, der Zote, sagen. Etwas näher muß die Sache besehen werden als bei der früheren Erwähnung, wo sie nur gelegentlich bei der Unterscheidung zwischen Obszönismus und Zynismus zur Sprache kam.

Wir haben uns längst gesagt, daß an sich über die Untrennbarkeit der idealen Stimmung der Liebe von ihrer sinnlichen Basis durchaus nichts zu lachen ist, daß aber durch Zufall oder Witz der Schein aufspringen kann, als stünden beide Seiten im Widerspruch, woraus die komische Ungereimtheit erwächst, daß Widersprechendes untrennbar vereinigt erscheint. Zu diesem Umstande ist gelacht worden, solange es Menschen gibt: wirkliche Menschen, Wesen, die sich aus der Natur herausgerungen haben und doch in der Natur wurzeln. Hiegegen rigoros sein, bestreiten, daß das Geschlechtsleben dem Lachen unendlichen Stoff bietet, ist geistlos, ist absurd. Das reinste Weib wird sich entsinnen, über besagten Naturtribut gar oft gelächelt, auch selber gescherzt zu haben. Das Nibelungenlied wird Niemand für ein Werk verdorbenen Sinnes halten; doch heißt es, wie Giselhers Verlobung in Bechlarn gefeiert wird: „gämelicher“ (—das Wort war noch nicht so unedel wie jetzt —) „Sprüche, der wart da niht verdeit“ (verschwiegen, unterdrückt). Nun aber, wo fängt die Gemeinheit an? Es ist schwer, fast unmöglich, die Grenze in bestimmten Begriff zu fassen; soviel etwa kann man im Allgemeinen bestimmen — es ist wenig, doch gibt es einigen Anhalt: das Gemeine tritt ein, wo der Witz nicht den Stoff verflüchtigt. Wer da meint, schon das sei witzig, irgend etwas Gegebenes, eine Situation, einen Satz, ein Wort (z. B. durch Wortspiel) auf das Geschlechtliche zu beziehen, der ist gemeiner Zotenreißer. Der Witz muß ein so starkes Plus aufweisen, daß dagegen der Stoff als ein Etwas erscheint, womit frei gespielt wird, wogegen die gemeine Zote eine Seele verrät, die sich mit Vorliebe in den Stoff, d. h. in die Abhängigkeit des Menschen vom Naturtrieb versenkt. Man fühlt dann durch, daß der platte Witzbold die wirklich vorhandene Komik der Sache im Grunde gar nicht kennt, da er einfach darin den großen Spaß findet, daß er im Menschen das Tier entdeckt zu haben glaubt und es interessant findet, immer aufs Neue diese Entdeckung glänzen zu lassen. Denn ist die Liebe *nur* tierisch, so gibt es auf jeden Fall gar nichts zu lachen; nur daß sie doppelseitig ist, ideal und real zugleich, eine Rose im Erdengrund, nur dies ist komisch, gibt in gewisser momentaner Beleuchtung zu lachen; finden, daß der Mensch eigentlich Tier sei, ist nicht komisch. Natürlich aber gefällt sich nun der Zotenreißer breit und warm in dem rohen Materialismus, der seinem übelriechenden Witze zugrunde liegt, und treibt ihn gewohnheitsmäßig.

Entfernt kein Geist wie Mephistopheles tut er es dem Schandgesellen gründlich gleich, wo dieser nur kalt und frech den Faust vor sich selbst erniedrigt, „zu Nichts mit einem Worthauch des Erdgeists hohe Gaben wandelt" und mit der „unanständigen Gebärde" unnennbar plastisch andeutet, daß auch hinter dem sinnvollen Mystizismus seiner einsamen Naturbetrachtungen in Wald und Höhle doch im Grunde nichts stecke als ein verirrter Geschlechtstrieb. Die Gewohnheit nun setzt Brüder im Geist voraus, Kreise, worin man sich verständnisinnig zunickt, wenn man sich im Kot beisammenfindet. Solche Kreise waren, im sechzehnten Jahrhundert vorzüglich, ganze Völker, und obwohl in gar mancher Beziehung diese Zeit eben aus der Naivetät herauswuchs, können wir doch mit einigem Rechte sagen, die Leute haben damals noch dem Kinde geglichen, das im Schmutze wühlt, und es komme demnach in der Beurteilung ihnen noch etwas von diesem Standpunkt zugute. Dennoch war es ekelhaft, und bei einem Shakespeare muß man sich immer aufs Neue besinnen, wie er, der die Übel seiner Zeit sonst so scharf sieht, der in ernstem Zusammenhang die große ethische Strenge gegen die Wollust zeigt, so unfrei mit seiner Zeit in die Vorstellung versinken konnte, das Geschlechtliche sei ein komisches Motiv auch ohne oder mit einer erbärmlich winzigen Zutat von Witz.

Schließen wir also dies witzarme Aufdecken gleich vornweg von demjenigen Verfahren aus, das wir als berechtigt nachzuweisen im Begriffe sind; das ist ja, wie gesagt, nicht komisch, und wir stehen doch beim Komischen; wird unter Zynismus schlechthin solches Wühlen verstanden, so haben wir nichts mit ihm zu tun, sondern überlassen ihn dem Pöbel (aller Stände); gesteht man aber dem Wort eine freiere, weitere Bedeutung zu, so sagen wir: es gibt einen Zynismus, der berechtigt ist, weil er dem Komischen dient; denn wer einem Herrn dient, der ein großes Recht zum Dasein hat, dessen Dasein und Tun ist doch auch berechtigt. Erinnern wir uns nun und halten fest, daß man bei Zynismus durchaus nicht bloß an das Geschlechtliche zu denken hat, sondern an ein Aufdecken der groben Natur aller und jeder Art, so stehen wir wieder in unserem eigentlichen Zusammenhang und schreiten zum Hauptsatze!

Wer unbedingt das Zynische verbietet, der verbietet das Komische, denn dieses kann des Zynischen nicht entbehren. Das Komische wird wahrhaftig nicht immer, nicht notwendig zynisch sein, aber es muß

die Hände ganz frei haben, sich des Zynischen zu bedienen, wann es ihm dient. Denn das Komische ruht auf dem Kontrast, die Freiheit im Kontrast-Erzeugen ist aber dahin, wenn es verboten sein soll, mit einem starken Ruck aufzuzeigen, daß dasselbe Wesen, der Mensch, dessen Haupt in der Geisterwelt steht, mit breiter Basis in der Natur steckt, mit langen Wurzeln in die Mutter Erde gesenkt ist, oder wenn es verboten sein soll, denselben Kontrast, wenn der Zufall ihn aufdeckt, zu bemerken und zu belachen. Statt Kontrast müssen wir eigentlich setzen und haben bereits gesetzt: Widerspruch. Das Komische ist der ertappte Mensch. Wäre der Mensch nur ein andermal ein Weiser, ein andermal ein Tor, jetzt ein freies Kunstwesen, jetzt ein tierverwandter Sohn der Natur, in dieser Stunde ein hochfühlender Geist, in der nächsten nach Speise und Trank lechzend und den Folgen dieser Genüsse unterworfen, da wäre nichts zu lachen. Das Zwerchfell schüttelt sich nur, wenn wir reimen sollen, was sich nicht reimen läßt, außer im ruhigen, nüchternen Denken, zu dem uns aber die Plötzlichkeit des Schlags, die bei allem Komischen vorausgesetzt ist, keine Zeit läßt. Genau ebendasselbe Wesen und in ebendemselben Momente muß als dumm und gescheut, stark und schwach, hoch und niedrig dastehen, der eine dieser zwei Endpunkte muß durch den andern durchscheinen. Nun ist aber sonnenklar, daß eine Grenzlinie dafür, wie weit oder wie wenig weit der Zufall oder der Witz ins Niedrige greifen dürfe, um es dem Hohen, dem Geistigen in Einem und demselben Wesen entgegenzuschleudern, unmöglich gezogen werden kann. Ein edler, hochgestimmter Mensch, der von einer Eitelkeit, Naschhaftigkeit, einem sinnlichen Gelüsten irgendwelcher beziehungsweise milder, unschuldiger Art unbewußt beschlichen wird und dies naiv zum Vorschein bringt: dies kann genügen zu einem vollkommen komischen Kontraste. Wird er sich des Widerspruchs selbst bewußt und belacht ihn, wird also aus dem Ertappten und Ertappenden Ein Mann: um so besser. Der heilige Augustin bekennt, als er Christ geworden, aber so schnell aus dem Genußleben seines lustigen Heidentums sich noch nicht losringen konnte, habe er oft seufzend zu Gott gebetet, er möchte ihn aus dem Pfuhl der Lüste erretten, doch manchmal hinzugefügt: aber nur nicht gar zu schnell! Dies ist vollendet komisch ohne irgendwelche Nennung des Häßlichen. — Ein Pfarrer, der versichert, er pflege aus Gesundheitsgründen zu predigen, bis er schwitze, sagt

immer noch nichts Unanständiges, — Schweiß: das passiert noch. Aber es kann im Komischen so glatt eben gar nicht immer ablaufen; wer es verwehren wollte, zu lachen, wenn von einem Dichter erzählt wird, er mache öfters Verse auf dem Nachtstuhl, der wäre doch wohl abgeschmackt, wiewohl unzweifelhaft ein Nachtstuhl nichts Appetitliches, die Vorstellung gründlich zynisch ist. Nun denke man an Naturen, die eine Neigung zum Komischen, Laune, Witz Humor haben, und man begreift, daß sie keine matten, halben Kontraste lieben, daß sie daher gern stark salzen. Nie wird es gelingen, sie darin zahm zu machen. Es ist höchst geistlos, den Hering gelten zu lassen, mit dem Zusatz: wenn er nur nicht so salzig wäre. Oben ist gesagt, Zynismus sei „zunächst" ein Wühlen im Schmutz mit Vorliebe. Dieser Begriff hat sich uns nun wesentlich vertieft, veredelt. Aus der Vorliebe und ihrem Tun ist eine freie Liebe zu einem Spiel geworden, das Sinn und Tiefe hat und ästhetisch genannt werden muß, obwohl es in den Schmutz greift. Man stelle sich aber auch ganz idealistisch gestimmte Menschen vor, die als solche für Störungen hoher Gefühle, Phantasien, Gedanken so äußerst empfindlich sind, man versetze sich in ihren Grimm gegen die Störungen, man vergegenwärtige sich diejenigen unter ihnen, die zugleich die humoristische Ader haben, so muß doch einleuchten, daß sie doppelt gern stark salzen, daß sie also ihren Zorn auf das Niedrige, das so quer uns kreuzt, durch die stärksten Bezeichnungen auszustoßen lieben: so wird man doch erkennen, wie schwach es wäre, zu erbeben, sich zu entrüsten, wenn sie so stark ins Zeug gehen. Es ist ja eben Idealismus, es geschieht ja aus Idealismus; es soll ja darauf getrumpft werden, daß die reinsten geistigen Stimmungen von der Beschäftigung mit dem Schmutze unterbrochen werden, welche unbarmherzig die Natur uns auflegt. Befreien wollen sie sich von der Erdenlast, indem sie das Schimpfenswerte verschimpfen, mit Ekelnamen brandmarken, negiert wird das Niedrige, indem der Geist es verdonnert. Doch dies gehört nur so weit hieher, als sie noch halbbürgerlich zu dem Elend lachen, vom Zynismus in lauterem Ernste ist hier noch nicht die Rede. Man darf außerdem nicht vergessen, daß nicht nur solch erzürnter, halb pathologischer Idealismus, sondern auch der freie Humor, aller Humor gern, ja notwendig übertreibt, daß er die Hyperbel nicht entbehren kann. Falstaff weiß wohl, daß Bardolphs Nase nicht Laterne am Admiralschiff, nicht das

höllische Feuer, nicht der reiche Mann in Purpurkleidung, nicht ein flammendes Cherubschwert, nicht ein ignis fatuus, ein unauslöschliches Freudenfeuer, nicht lodernde, leuchtende Fackel ist; Joh. Christoph Friedr. Haug weiß wohl, daß Herrn Wahls Nase nicht so groß ist, wie er sie macht, daß sie nicht zwei Stunden lang zum Königstor hereinkommt und arretiert werden soll, weil sie sich nicht ausweisen kann, nicht so groß, daß man von Vermessung abstehen muß, weil die Geometer Diäten fordern. Der Humor idealisiert in seiner Weise, nämlich umgekehrt, er vergöttlicht das äußerst Kleine, das über sein Maß wächst und das Wohlverhältnis stört, als wollte es Rache üben an dem Zwang, den es um der lieben Ordnung willen erfahren muß, als wollte es abwehren, daß die Welt vor lauter Regel fad und langweilig werde. So kann es ihm denn auch nicht einfallen, die Natur sauber zu waschen, wo sie in die ängstlichen Kreise des Anstandes einbricht oder wo er sie für seine Zwecke einbrechen läßt; grob, je gröber je lieber muß er sie auftreten lassen, denn wo bliebe sonst der geforderte komische Kontrast?

Wir müssen nun den rein komischen Zynismus erst etwas näher betrachten. Das vorhin angeführte Beispiel von gereizten Idealisten ist aus der Welt einer Bildung gegriffen, deren geschärftes Bewußtsein höchst empfindlich ist gegen die Launen, womit die Natur, an die wir gekoppelt sind, den Geist und seine Schwingungen durchkreuzt; jetzt ist der freie, lustige Humor im Auge zu behalten und ist darin sogleich eine Unterscheidung einzuführen, die mit der obigen nicht verwechselt werden darf, welche einen harmlosen Kinder-Zynismus und einen häßlichen, nicht harmlosen Zoten-Zynismus einander entgegenstellte; nur eine Parallele, wenigstens zwischen dem ersten Gliede des einen und anderen Paares läßt sich bemerken, wenn wir jetzt einen naiven Zynismus ganzer Perioden und Schichten der Gesellschaft von einem bewußteren, zugespitzteren, durch bestimmte oppositionelle Wendungen in der Kulturgeschichte bedingten fest unterscheiden.

Verweilen wir zunächst bei der ersteren Form. Ganz ohne Oppositionsabsicht ist allerdings auch sie nicht. Der Zynismus mit komischem Absehen hat, wie wir gefunden, hinter seinem nächsten Ziel immer auch die falsche Bildung, die übertriebene Scham, die zu ängstliche Verhüllung des Natürlichen im Auge; er führt immer Krieg mit diesem

Feinde, mag derselbe auch nur im Hintergrunde stehen. In der Tat ist dies der Fall schon in den Zeiten und Sphären, wo der in Rede stehende naive Zynismus zu Hause ist. Man kann fast sagen, er kämpfe doch auch gegen eine stete Möglichkeit des Übergangs der richtigen Anstandsbegriffe in falsche, in Zimperlichkeit und Prüderie. Er ist wirklich verwandt mit der Liebe der Kinder, im Schmutz zu wühlen und das Geschlechtliche herauszukriegen, wovon wir gesprochen und gesehen haben, daß ein Minimum von Opposition gegen das Künstliche in der Bildung dahinter steckt. Die Bildung ist immer künstlich, mag sie auch so neu sein, daß von zu großer Künstlichkeit noch nicht eine Spur sich zeigt; sobald der Mensch aus der Tierheit heraus ist, ergreift er ein System von Mitteln, seine Naturseite zuzudecken, das Kunst zu nennen ist, obwohl eine sehr gute, die ihm nur zur Ehre gereicht; aber die schwachen Keime künftiger Künstlichkeit liegen doch bereits in dieser noch jungen Kruste verborgen. Das wittern denn alte Kinder, wie jederzeit die jungen, nehmen die Hand voll Lehm und werfen darauf los. In der Tat herrscht in den Zeiten, von denen jetzt die Rede ist, nichts weniger als Prüderie — nämlich noch keine, wie in unsrer modernen Zeit keine mehr herrscht (wenn man nicht das Verkriechen der Frechheit unter den Anstandsbegriff so nennen will). Unsere Anstandsgesetze sind von viel neuerem Datum, als die Meisten glauben. Keine kleinere Geschichtsperiode als geradezu das ganze Altertum, Mittelalter, noch das sechzehnte, siebzehnte und ein nicht leicht zu begrenzender Teil des achtzehnten Jahrhunderts ist unter unserem Gesichtspunkt als Zeitraum der Naivetät zu bezeichnen. Ist nun alle Welt naiv, so scheint ein Gegner, der wegen zu viel Scham zynisch zu verlachen wäre, gar nicht vorhanden; aber unsichtbar, im genannten Sinne, ist er doch vorhanden. Die Zynismen des Aristophanes sind faustdick, ich erinnere nur an die Schlußszene des ersten Akts der Weibervolksversammlung, an die Witze, welche den Aufflug des Trygäus im „Frieden" begleiten, und an die gewissen Sichtbarkeiten in der Lysistrata. Man kann allerdings mit einigem Rechte sagen, es sei die Feierlichkeit des hohen Stils in der Tragödie gewesen, wogegen die alte Komödie sich diese Genugtuung nahm: eine Rache des Lächerlichen am Erhabenen. Wie es in den Satirstücken, dann auch in der neuen Komödie der Griechen, wie es in den italienischen Atellanen hergieng, kann auch der Unkundige

aus Vasenbildern ersehen. — Das Christentum, sollte man meinen, werde eine neue Ära strengerer Verhüllungen und Verschweigungen geschaffen haben. Lag es doch in seinem Prinzip, daß es mit dem Messer der Negation zwischen Geist und Leib hindurchschnitt; daraus scheint ja zu folgen, daß das Gefühl der Scham mit einer den Naturreligionen unbekannten Stärke in den Gemütern aufgestiegen sei. Allein ganz andere, spätem Wachstum vorbehaltene Bildungselemente mußten erst hinzutreten, um den im spirituellen Dualismus dieser Religion schlummernden Keim zu entwickeln. Auch die romantische Zeit mit all ihrer Überschwenglichkeit im Frauenkultus war noch unendlich ungeniert und die Scherzbücher des Mittelalters bereiten mit herzlicher Unfläterei den Eulenspiegel vor. Dem sechzehnten Jahrhundert, dem Zeitalter der Reformation fiel es nicht ein, daß aus dem neuen ethischen Leben, das mit der Abschüttlung langer Unmündigkeit aufgieng, auch strengere Dezenzbegriffe zu folgern seien. Im Gegenteil, da nun auch das Volk aufwachte, geht ein Grobianismus los, wie er noch nie dagewesen. Man weiß, wie Luther redet und schreibt, man weiß, was für Dinge er in offenem Sendschreiben dem König Heinrich VIII. von England sagt, der den Theologen gemacht und über die Lehre vom Abendmahl gegen den Reformator geschrieben hatte: es ist so, daß einem ordentlichen Schüler heutiger Anstandsbegriffe die Haare wie Spieße sich aufrichten müßten, wenn ich es hersetzte. Und an der Reinheit und Zartheit von Luthers Gemüt kann doch Niemand zweifeln! — Ich will statt zahlloser Belege nur den herrlichen Mann und närrischen Humoristen Fischart noch anführen. Der hatte nun freilich in seinem Rabelais, als er dessen Gargantua und Pantraguel frei übersetzte, eben kein Muster von Dezenz vor sich, allein Deutsche und Franzosen, wie auch Engländer waren darin Eines Sinnes, Niemand wußte es anders, als daß es ein ungeheurer Spaß sei, wenn man vom Natürlichen mit derber Faust das Feigenblatt wegreiße. Das Kapitel: „wie sich Grandgoschier verheirat" in Fischarts „Affenteuerlich Naupengeheuerliche Geschichtsklitterung" ist bekanntlich zu gutem Teil eigenes, freies Werk des Rabelais-Übersetzers und ist ein rührend schönes Zeugnis von seiner hochsittlichen Schätzung des Wertes der Ehe, aber dies herzliche, rein und warm gefühlte Lob aller Güter, welche das eheliche Band in sich schließt: welche kolossalen Unflätereien und Obszönitäten sind da-

zwischen eingeklext, oder besser umgekehrt: aus welchen Klexen fingerdick aufgetragner Kotfarbe hebt sich der gemütvolle Himmel dieses rührenden Bildes! — Der Volkshumor schuf sich damals bekanntlich seinen typischen Träger im Narren, im Hanswurst. Der war nun durchaus ein Zyniker erster Sorte, und Gottsched, als er zwei Jahrhunderte später dem so groben und schmutzigen als heiteren Burschen den feierlichen Prozeß machte, hat dazu bessere Gründe gehabt, als es einem heutigen Freunde des Humors scheinen mag, der den Untergang dieser personifizierten Komik, dieses stehenden komischen Chorus beklagt. Es führt dies freilich abermals auch auf die Zote zurück, denn der Hanswurst war so stark in diesem Punkte, wie in den turpia. Das ist sehr schlimm; allein seine Zoten waren grob, und dies ist doch nicht ganz so schlimm, als wenn sie fein gewesen wären. Wir wollen hier einen Nebensprung auf das moderne Theater machen. Die Offenbachischen Singstücke sind in ihren guten Teilen hanswurstisch und dies ist ganz nett und lustig. Es soll immer auch eine Kinder-Komik geben, fröhlichen, dummen Spaß für alte und junge Kinder. Nun aber ziehen sich dazwischen Anzüglichkeiten, Lüsternheiten, freche Reize, frivole Anspielungen mit Spitzen des Hohnes auf jeden Glauben an Keuschheit und Treue, die einem Boden gründlicher Verdorbenheit entwachsen sind. Das ist Gift und doppeltes Gift, weil der Schierling da gepflanzt ist, wo man ihn nicht vermutet: in einem Kindergarten mit Schaukel, Karussel und Rutschbahn für harmlose Lust! Gierig hat man diese Mischung von lustiger Narrheit und Arsenik besonders in Wien aufgenommen, wo der Gaumen schon gründlich dafür zugerichtet war. Ich habe, da ich Wien zu verschiedenen Zeiten besuchte, die Stadien vom gesunden, köstlichen Raimund-Humor bis zur Schmutzlache stufenweis verfolgen können. Der Pegel war Nestroy, dem ich einst so lustige Theaterabende dankte wie jenem Zaubermeister der echten Komik und den ich dann endlich auf einer Stufe der Gemeinheit angekommen sah, daß man ihn mit einem Fußtritt von der Bühne hätte stoßen sollen. Er konnte mit einem bloßen gequetscht nasalen „Ah" im Zusammenhang eines Gesprächs, wo von weiblicher Unschuld die Rede war, ein ganzes Jauchefaß von Schmutz entladen, war aber gleich stark in der Kunst, das feinere Eitergift des artikulierten deutlich zweideutigen Wortwitzes in jedes Ohr und in jede Seele zu spritzen. Damals sagte Hebbel von ihm: wenn der an

einer Rose nur gerochen hat, so stinkt sie. Die Zuhörer waren hochbeglückt. Wie es dann weiter gekommen, weiß man. Es ist eine eigene Nase, die Nase eines großen Teils des Wiener Publikums — was nicht stinkt, mag sie nicht. Glücklicherweise ist die Minderheit in einer Stadt wie Wien so zahlreich, daß auch die anständigen Theater sich füllen. — Das Treibrad in jenen Steigerungen ist die Hetze. Immer mehr! Immer Neues, immer stärkeren Pfeffer! ist die Losung und so wird das gelüstige, naschhafte, ungeduldige Kind zum verdorbenen Lecker von Teufelsdreck. Es ist übrigens nicht bloß die bald gröbere, bald feinere Zweideutigkeit, nicht bloß ein Unfug der Schaubühne, um was es sich handelt. Unsere Zeit hat ein Geschlecht von Schreibern erzeugt — es blüht vorzüglich auf dem Helikon des Journalwesens, soweit ihn nicht die Sonne der Ehre bescheint, und lagert sich gern im Feuilleton —: dieses Geschlecht weiß viel, hat sogar Schopenhauer gelesen, ist höllisch modern, gründlich blasiert, hegt und treibt aber Ein tiefes Mysterium: die große, nagelneue Geheimlehre, daß das ganze Leben sich einzig um den Geschlechtstrieb (neben dem Gelde) drehe. Das gleicht dem ägyptischen Tempel, der mit Sphinxalleen, Prachttoren, Säulenhallen geheimnisvoll die Erwartung hinzog, bis endlich im kleinen Heiligtum das Rätsel sich löste: Stier Apis. Die Virtuosen unter diesen Mystagogen treiben es nicht plump, sie wissen mit feinen Operationen nur die ganze Luft so zu spannen, zu laden, zu stimmen, daß es ist, als wimmelte sie von halbsichtbaren Phallen, — und so sind sich diese Edlen ihrer Wirkung und — ihres Honorars gewiß. — Gegen solches sublimiertes Gift gehalten war denn die Zote des vierschrötigen Bauernspaßes in jenen Jahrhunderten immer noch unschuldig, eben weil sie grob war. Sie wollte nicht reizen, sie meinte einfach dumm, dies Wühlen sei lustig. Dennoch ist sie der ekelhaftere Teil des alten, naiven Zynismus, man kann heute noch weit eher über ihn lachen, wo er nicht im Geschlechtlichen, sondern in anderweitigem Kot umplätschert.

Im siebzehnten Jahrhundert warf sich der Volksroman gegen den falschen Idealismus des schäferlich höfisch sentimental galanten Kunstromans einer Scudery, eines Zesen, Buchholz, Herzogs Anton von Braunschweig, riß der geschminkten Beschönigung ihr Schönpflästerchen herunter und stieß ihr die grobe Lebenswahrheit unter die Nase. Nicht mit weicher Hand konnte Christoph von Grimmelshausen

in seinem Simplizissimus diesen Stoß führen, und man wird sich von der Wahrheit unseres Satzes über das Recht des Zynismus recht schlagend überzeugen, wenn man nur einige Blätter in der „Clelia“, oder in „Rosenmohnd“, oder im „Assenat, d. i. derselben und des Josephs heilige Stahts- Liebes- und Lebensgeschichte“, oder „Des christlichen teutschen Großfürsten Herkules und der böhmischen königlichen Fräulein Valiska Wundergeschichte“, oder der „durchlauchtigsten Syrerin Aramena“ lesen und dann einige Gänge mit dem „seltzamen Vaganten“ Simplizissimus durch die unerbittlich grobe Schule des Lebens machen will. Wie es dann erst in der eigentlichen Satire hergieng, kann man sich denken. Sie wandte sich besonders stark gegen die damals von Frankreich herübergekommenen Moden. Ich habe eine Stelle aus Moscherosch's „Wunderliche und wahrhaftige Gesichte“ in den Krit. Gängen (N. F. B. 1, H. 3, Seite 118*) mit griechischen Lettern abgedruckt; eine andere, etwas weniger starke, mag deutsch hier stehen, wie sie denn auch so lautet, daß man sagen kann: dies ist deutsch gesprochen. Es ist von dem S. 29 erwähnten Speck die Rede, einem dicken, bis zu fünfundzwanzig Pfund schweren Wulste, den damals die weibliche Mode um die Hüften legte, um sie schön voll erscheinen zu lassen und das Kleid, den Reifrock, desto weiter vom Leib abzuheben; es war ein Stück, dem man, wie heutiges Tags dem Chignon, nachsagte, daß es sich leicht zur Herberge für Bewohner der entomologischen Klasse fortbilde: „das müssen ja feiste Säue sein und ein ehrlich Mann nicht unbillig sich scheuen, einen solchen schmutzigen, garstigen Laussack anzugreifen.“ Doch beide Stellen gehören eigentlich nicht hieher, denn sie sind im ernsten Zorn gesprochen und wir sind noch am Komischen. Zu sagen ist noch, daß Moscherosch ein sehr gebildeter Mann war, in bedeutenden Ämtern stand und mit Fürsten verkehrte.

Wer kennt nicht die köstliche Elisabeth Charlotte? Und sie war eine geborene Pfalzgräfin, Gemahlin eines Herzogs, Bruders des Königs Ludwig XIV., an dessen Hofe doch ebendas sich ausgebildet hat, was von da an als wohlanständiger Ton und Takt die Sitte Europas nach und nach in Zucht und Schule nahm! Es ist die sittliche Gesundheit, die sich in der grundverdorbenen Anstandswelt rein bewahrt hat, was dieser Frau den Freibrief für ihre große Derbheit in

*) S. hier oben S. 355.

die Hand legte. Freilich war jene Anstandswelt noch lange nicht die unsrige. Sie maskierte mehr Unsittliches als Natürliches (naturalia). Der neue Dezenzschliff brauchte eben noch lange Zeit, bis er die Welt eroberte und wurde, was er jetzt ist; er mußte sich an manchen Schleifsteinen noch zuschärfen, mit späten Nachwirkungen des Puritanismus in England, mit späten Konsequenzen und Früchten der Reformation in Deutschland sich versetzen, deren größte die Kantsche Philosophie war; etwas von der Straffheit ihrer sittlichen Begriffe ist in die allgemeine Luft der protestantischen deutschen Bildung übergegangen und hat mitgewirkt, dem Anstandsbegriff eine vorher unbekannte Strenge zu geben. Endlich aber mußte das Gegenteil kommen, nämlich die allermodernste Frivolität, um ihn bis auf die Spitze jetziger Ängstlichkeit zu steigern.

Ganz aber hat er die Welt nicht erobert und wird sie nicht erobern; solang es eine Natur, eine Wahrheit und einen Witz gibt, werden sie sich's nicht nehmen lassen, dann und wann ein Loch in den lakierten Zaun des Anstands zu stoßen, hervorzugucken und zu lachen. Ein armseliger Philister, wer dann erschrickt und sich empört! Es gibt freilich Jedem zuerst einen Stoß, aber einem freien Gemüt keinen solchen, der mit Schauer, sondern der mit Schütteln des Zwerchfells endigt. „Rotz" ist ein mit Recht verpöntes Wort, aber das „Rotznäschen" im Kinderkreis von Werthers Lotte ist ja doch wohl so fürchterlich nicht, daß die Welt des Anstands darüber einfiele. Jemand durchlas die hinterlassenen Briefe einer sinnigen, tugendreichen Frau aus der Sphäre, worin der alte, gut bürgerliche Volkston noch nicht erstorben ist: in einem Brief an ihren Mann, geschrieben aus der Hauptstadt, wohin sie mit einer Schwägerin (Rike) gereist war, die das Fahren nicht vertragen konnte, fand sich die Nachschrift: „Die Rike hat auch wieder gekotzt." Hätte er so ganz absurd sein sollen, nicht zu lachen?

Die Stelle aus Goethe mahnt, es sei Zeit, zur zweiten der oben unterschiedenen Formen des komischen, des lachenden Zynismus, nämlich zu der kulturgeschichtlich motivierten polemischen, oppositionellen überzugehen. Es gibt Wendungen in der Geschichte der Literatur, Kunst und Sitte, wo sich lebendige Geister ausdrücklich bewußt werden, daß die Bildung überhaupt, daß die Begriffe des Schicklichen und Erlaubten in der Welt des Schönen bei

der Unnatur angekommen sind. Jetzt erhebt sich mit jugendlicher Derbheit der Mutwille und führt gegen den Schnürleib seine Streiche, um die eingezwängte Natur zu rächen und wieder in ihr Recht einzusetzen. In Frankreich war es so gekommen, war insbesondere das Anstandsgesetz auf der Bühne so höfisch verfärbt worden, daß Voltaire es empörend findet, wenn im Hamlet die Schildwache sagt: keine Maus hat sich gerührt. Shakespeare galt als ein Dichter für „betrunkene Wilde", als ein „Düngerhaufen". In Deutschland hatte Gottsched, „der große Lederne", die Poesie nach diesem Reglement des höfischen Wohlanstands einexerziert. Die jungen Geister, Goethe voran, liefen Sturm gegen die künstliche Mauer. Sie griffen nun mit Wissen und Willen in den Volkston und seine Zynismen. Ruht, wie wir gesehen, aller Zynismus irgendwie in Opposition gegen eine Zuviel von Scham, gegen das Künstliche im Anstand, so war denn hier die Absicht eine zugespitztere, geschärftere, es war nicht halblatent chronische, sondern offen akute Auflehnung der Natur gegen die Überzahmheit einer Dichtung und Vorstellungsweise überhaupt, die keine freie Bewegung mehr wagte aus Furcht, ihre saubere, feingeglöckelte Halskrause und glatte Manschetten in Unordnung zu bringen. Die „Wohlanständigkeit", das dritte Wort seit Gottsched, vielmehr schon seit den Neukirch, Kanitz, Besser, war ja eine ganz richtige Losung gegen die Schamlosigkeiten eines Hofmann von Hofmannswaldau und Lohenstein, aber es war eine Begriffsverwechslung vor sich gegangen: sie sollte eine Grenzbestimmung sein, und sie war so wichtig geworden, als wäre sie ein Prinzip. Die Vorschrift des Anstands ist eine Negation, sie verbietet das Rohe, aber sie ist, versteht sich, keine Position, die etwas schaffen kann; wo sie durchaus im Vordergrund steht, muß die einzig schaffende Gewalt in aller Kunst, die Phantasie, endlich in Verruf kommen, und wenn im Bilde des Lebens, wie es der Dichter uns vor Augen führt, die Leidenschaft zwar nicht Alles, doch aber ein Haupthebel sein soll, so begreift sich, daß diese aus der Stube voll höflicher Schüler, in die sich der Parnaß verwandelt hatte, ihren Abschied nahm. Man war allerdings so unlogisch nicht, die Anständigkeit geradezu mit dem Wesen der Poesie zu verwechseln; Verständigkeit: so lautete der Tagesbefehl, freilich: mit Aufputz; verständige Wahrheiten säuberlich und anständig aufgeschmückt — genau, wie es der Philister heute noch will, — dies

war das Ideal nach seinem Vollbestand, wie es in Gottscheds Kopf zur Befestigung gelangte; aber der ganze Gefrierungsprozeß war doch vom absolut gültigen Anstandsbegriff ausgegangen. Dieser Hauptmann nun war es eigentlich, dem der junge Goethe als Götz von Berlichingen die bekannte, noch von Niemand befolgte Einladung aus dem Fenster der Burg Jaxthausen zurief. Der eine Zynismus ist so rund und ganz, daß er hier füglich für die vielen figurieren kann, womit der junge Stürmer im heiteren Kampfesmute nun um sich warf, und die Mitstürmenden, die Lenz, Klinger und Andere, taten es getreulich ihm nach. Nur das Epigramm, Xenion, Bildchen, oder wie man es nennen mag: „Nikolai auf Werthers Grab", darf nicht unangeführt bleiben. Es ist in seinem groben Zynismus so voll gesunder, ernster Wahrheit, daß wir es fast für unsere spätere Betrachtung zurückstellen sollten, die sich mit dem Zynismus im Dienste des Ernstes beschäftigen wird; der Dichter gibt ein zynisches Bild, aber eigentlich wird der Zynismus auf den Philister hinübergeworfen, gegen den er gerichtet ist. Man weiß, daß Nikolai eine Fortsetzung von Werthers Leiden geschrieben hatte, die dem Geniewesen und seinem schönseligen Gefühlskultus, seinem erfahrungslos weltverachtenden Hochmut einige gute Lehren gab, zugleich aber doch auch die innere Roheit des philisterhaften Denkens über tragisches Seelenleiden so ganz zutage brachte, daß einige Züge in der Führung der Fabel wahrhaft gemein und häßlich zu nennen sind. Werther schießt sich, wie man aus Wahrheit und Dichtung weiß, nur ein Auge aus, da Albert, seine Absicht erratend, die Pistole mit Hühnerblut geladen hat; hierauf tritt er dem Freund seine Lotte ab und dieser muß nun die strenge Wirklichkeit des Lebens unter Anderem in der Weise erfahren, daß das ihrer Ehe entsprossene Kind von einer syphilitischen Amme angesteckt wird. Goethe verfuhr dagegen noch mild und anständig, als er in dem Epigramm bildlich sagte: der Philister meint, wenn nur Jedermann so gesund verdaute wie er, so gäbe es keine Schwermut, keinen Selbstmord; — ein für alle Zeit musterhaftes satirisches Motiv gegen die Zufriedenheitspredigt ordinärer Köpfe. Man muß bei solchen Dichter-Zynismen auch an die groben Schläge erinnern, welche die bildende Kunst im Kampfe für die Naturwahrheit zu führen liebt; der Klassizismus, wie er schulmäßig in den Niederlanden herrschte, als Rembrandt auftrat, war in gewissem

Sinn zu ästhetisch, den Nachahmern der Antike und Raphaels war unter der Schönheit der Form die Naturwahrheit, das Feuer des Lebensgefühls ausgegangen; Bilder wie Rembrandts pissender Ganymed sind wesentlich als Protest gegen die Beschönigung des Lebens in diesen Schulen zu fassen; sichtbar hat beim letzteren der derbe Künstler gedacht: wartet, ich will euch einmal sagen, wie es hergeht, wenn ein Adler einen Hirtenbuben durch die Lüfte führt. Der junge Goethe hat es mit andern Gegnern zu tun, greift aber in einem doch ähnlichen Kampfe mitunter nach ähnlichen Mitteln, und so werden es in Kunst und Literatur lebendige Menschen treiben, solange die Welt steht.

Übrigens ist Goethe durch das ganze Leben, bis ins Greisenalter, jung genug geblieben, um zynische Anwandlungen in der frohen Laune des Humors nicht zu unterdrücken. Der Krieg gegen Nikolai und seinesgleichen hatte ausgetobt, als Goethe den Walpurgisnachtstraum schrieb, Nikolai konnte da ungeschoren bleiben; dennoch, wer möchte die Figur des Proktophantasmisten entbehren, und welch eine puritanische Gouvernantenseele müßte es sein, die sich nicht an dem Vers entzücken würde:

Er wird sich gleich in eine Pfütze setzen,
Das ist die Art, wie er sich soulagiert,
Und wenn Blutegel sich an seinem Steiß ergetzen,
Ist er von Geistern und von Geist kuriert!

Steiß! Eines der Wörter, die man nicht, schlechterdings nie nennen soll! Wie schrecklich!

Auch nachdem der große Dichter längst in den vornehm klassischen Stil eingefahren war, hat sich die gute Natur immer wieder in heitergroben Zynismus Luft gemacht, sobald er seine Toga beiseite legte. Lustig knattert es in gar manchem der Sinnsprüche, Aus- und Einfälle, die unter allerhand Namen: Zahme Xenien u. dgl., in den gesammelten Werken aufgereiht sind. Da ist ja z. B. der kurze Dialog: „Sage doch: von deinen Gegnern warum willst du gar nichts wissen?“ — heißt die Frage; die Antwort wird unter dem bekannten Gedankenstriche auch ein Blinder lesen können. Zum Schauder für zarte Gemüter muß gesagt werden, daß unser Einer, daß Mannsleute, die unter Ästhetik etwas Anderes verstehen als ein Backfisch oder eine

prüde Miß, so etwas mit Überzeugung schön nennen. Der zweite Teil Faust ist in seinen ernsten Partien das Produkt eines matten, manierierten, allegorisierenden Klassizismus, und doch auch hier kehrt in den komischen die wahre Goethenatur zum guten Ende wieder und läßt z. B. in der Schlußszene die Dick- und Dürrteufel „ärschlings" zur Hölle stürzen.

Dies muntere Fortfahren Goethes in seinem Jugendzynismus ist uns übrigens ein Beleg für unsern obigen Satz, daß man nicht bloß an gewisse Zeiten, an bestimmt gegebene kriegerische Positionen zu denken hat, wenn man sich vom Rechte kühner Anstandsverletzung Rechenschaft zu geben sucht. Wir haben einen naiven und einen schärfer bewußten, weil oppositionellen Zynismus unterschieden, aber auch bereits gesagt, der naive sterbe niemals aus, auch nachdem seine Zeit, die Zeit vor Ausbildung des modernen Anstandsbegriffs, vorüber sei. Er regt sich jederzeit und braucht nicht eben akut historischen Anlaß. Es ist wahr, daß er stets einen Gegner meint, wenn er ausfällt, aber der Gegner ist doch immer da, sichtbarer oder unsichtbarer, greiflicher oder nur wie ein Geist schwebend in der umgebenden Luft.

Ein Gegenfüßler bestimmter Art ist es nun allerdings, den Jean Paul bekämpft, es ist er selbst als der überfliegende sentimentale Poet, es ist der Gipfel der gefühlsschmachtenden Stimmung der Zeit, der in ihm selbst sich darstellt und gegen den er selbst mit kühnem Prall anrennt. Man weiß, wie er es liebt, vom idealen zum realen Pol umzuspringen und umgekehrt. Er rächt die Wahrheit des Lebens an seinem Grab- und himmelsehnsüchtigen Idealismus und findet nicht Ruhe, weder hier noch dort. Die Rache ist bald fein, bald grob, häufiger das letztere. Jean Paul ist ein sehr starker Zyniker. Unerbittlich stößt er den Leser, wenn er ihn soeben in den dritten Himmel getragen, auf den benannten und aufgedeckten Grobstoff der Natur. Er hat sich stark in Anatomie und Medizin umgesehen, vom Zynismus eines medizinischen Freundes lustig gelernt und schenkt uns nicht die Vorstellung: Blasenstein, Zwölffingerdarm, Erbrechen, Koliknot; er wählt, wo es ihm dient, frischweg das gröbste Wort: Sau, Dreck, Verrecken — und fragt nicht nach dem Schrecken der fühlenden Leserin, ja er will ihn. Ich bestreite nicht, daß er darin etwa auch einmal des Guten zuviel getan hat, aber dem unfreien Kopf und Sinn, der nicht aus dem Humor das Recht des Zynismus abzuleiten versteht, wäre

mit dem kleinen Abzug, der sich aus der Einräumung ergäbe, blutwenig gedient und geholfen. Jean Paul ist und bleibt der Hauptzeuge in unserem Prozesse für die notwendigen Grenzen des Anstands. Denn Niemand kann am Adel seiner Gesinnung, an der Zartheit seines Fühlens zweifeln, das doch nicht immer krankhaft sentimental ist, nein, das auch von echtem Feuer jeder gesunden und wahren Hochstimmung der Seele glüht; wer irgend diese Reinheit mit- und nachzufühlen vermag, der kann so ganz gehirnarm nicht sein, daß er unfähig wäre, sich zu denken, der Mann müsse doch seinen Grund gehabt haben, warum er so gröblich dazwischenfuhr, und dann den Grund auch zu finden: nämlich im Kontrast, im Bedürfnis des Dichters, ihn zu schärfen, zu steigern, zu spannen. Dabei ist mit Nachdruck hervorzuheben, wie schön der deutsche Dichter von den englischen Humoristen, die seine Muster waren, gerade namentlich von Sterne sich unterscheidet. Er ist keusch; schamhaft meidet er jede komische Wirkung, die er durch halb lüftendes pikantes Hinzeigen auf das Geschlechtliche erzielen könnte. Er verwendet das Lüsterne nur objektiv, wo er es nämlich bedarf, um eine Verführungsszene und ihre Gefahr für seine Jünglinge zu schildern, und den stärkeren Obszönismus nur da, wo das Bild ausgemergelter Wüstlinge oder falscher Schamhaftigkeit derben Pinselstrich fordert, wenn nicht Alles stumpf, matt, seicht, salzlos verlaufen soll.

Noch ein paar Worte von Tieck! Wie man ihn nehmen mag, unbezweifelt ist er ein feiner Mann, und dieser feine Mann hat z. B. in seinem dramatischen Märchenscherz: „Leben und Taten des kleinen Thomas, genannt Däumchen", sich ein paar Späße dicker Art erlaubt; wer noch lachen kann und gern möchte, der lese dort im ersten Akt, Szene 2, die Beschwerde des Dichters Semmelziege über seine Gattin Ida, und im dritten, Szene 5, die Beschwerde der Gattin über den Gatten; der Obszönismus unschuldiger Art in der ersten, der Zynismus in der zweiten wird doch wohl in keinem vernünftigen Leser den Schluß hervorrufen, es sei zu befürchten gewesen, daß, wer so etwas schreiben konnte, sich gar in einem Salon nicht stubenrein aufführen werde.

Genug jetzt über den Zynismus der humoristischen Gattung! Ehe wir uns zur andern Form, zum ernsten nämlich wenden, bleibt nur das fiat applicatio auf das corpus delicti, meinen Modeaufsatz, übrig.

Wie schwer und wie zahlreich sind denn meine Sünden in dieser Region? „Popo", „Poderbusch", „Hintern" (von der Redaktion mit einem Gedankenstrich zur geraden Linie entwölbt) — dazu einmal ein „Pfui Teufel"; — muß man ein Goethe oder ein J. Paul sein, um dieses Entsetzliche wagen zu dürfen? Der Wind rollt uns den Zylinder fort, „wohin er mag, am liebsten in den Dreck." Man versuche gefälligst nur, an diesen Stellen hübsch manierliche Abschwächungen im Ausdruck vorzunehmen, und man wird finden, wie fad, wie dünn Alles sich macht. Zum Beispiel das glänzend blankschwarze Stück Ofenrohr, der Zylinderhut, fordert doch einen Kontrast; sollte ich anständig sagen: Erde? Nein, das richtige Gefühl im feineren Leser wird „Dreck" erwarten. — Das ist die Summe meiner Untaten, und ich dächte, sie hätten leichte Mühe, unter dem Schutzdache, das unsere Betrachtung aufgebaut hat, getrost sich zu bergen. — Es stehen da noch mancherlei andere Sachen, die nicht eigentlich zynisch, sondern burschikos zu nennen sind. Dies ist das richtige Wort für den Ton, der hindurchgeht. Gans, Gänserich, Schafherde, Affe, Esel, Kameel, Rhinozeros, Kerle, Ungeheuer, Trottel, Fex, Simpel, Daggel — dies ist studentisch geschimpft und ich getraue mir, diese Art Spaß zu verantworten. Man schreibt über einen Gegenstand, welcher der Rede wert und unwert ist; wert, weil er kulturhistorische symptomatische Bedeutung hat, unwert, weil man vor Verdruß über all die Mißform, all den Ungeschmack, die Kinderei, die Hetze des Nachäffens und Weitertreibens, den Abgrund von Hirn- und Charakterlosigkeit, die da begegnen, hundertmal die Feder wegwerfen möchte. Man stößt auf schwere Fragen, wie die über Freiheit und zwingendes, kulturgeschichtliches Gesetz, man hat Mühe, und doch hängt am Besseren, Vernünftigeren so viel Firlefanz, daß man sich auf Schritt und Tritt fragt, ob denn der ganze Rummel die Arbeit des Denkens auch verdiene: nun, ich meine, es sei nur natürlich, daß unter diesem Kreuzfeuer widersprechender Stimmungen der alte Student aufwacht und sich des etwas hemdärmelichen Vokabulariums erinnert, das einst unter lustigen Brüdern beim Weinglas üblich gewesen. Und mit dem Studenten der Geist Fischarts, Grimmelshausens, Moscheroschs, der Geist ihres närrischen Wörterspieles, der so lustig in den Schatz der Dialekte griff und den noch nicht vertrockneten Teig der Sprache mit so kecken Fingern knetete, drehte und kräuselte. Doch habe ich es sehr mäßig ge-

trieben, kaum etwas Neues gewagt, nur Wörter hervorgezogen, die bei uns, in Schwaben, auch sonst in Süddeutschland noch leben, und denen ich ernstlich zur Einführung in die gültige Sprache verhelfen möchte. Da ist zum Beispiel das Wort Cretin, dem deutschen Organe nicht mundgerecht und dunkeln Ursprungs; wir haben ja eigene Ausdrücke für verschiedene Grade der in Rede stehenden Erscheinung. Daggel bedeutet bei uns einen Blödsinnigen schwächeren Grads, einen Menschen von irrer Auffassung und unsichern Bewegungen (mit takeln verwandt, das in Abtakeln = Abrüsten, Abschaffen erhalten ist, oder durch Lautverschiebung aus Dattern = Zittern entstanden); im Scherze wird dann das Wort auf Menschen angewandt, die im Wesentlichen normal organisiert, nur von etwas blöden Sinnen, zerstreut und ungeschickt sind. In Bayern und Österreich kennt Jedermann das Wort Fex für Cretin (scheint mit Faxen, nugae, verwandt, vergl. J. Grimm Wörterb. 3, 1225; vielleicht samt diesem Wort auf faseln zurückzuführen?). Trottel pflegt den stärksten Grad zu bezeichnen (von trotteln: sich langsam, nachschiebend, mit schlaffem Knie bewegen, oder aus Trute, Drude = Drudenkind, von der Drude untergeschobenes Kind? Man hielt die Blödsinnigen für solche Wechselbälge). Wo ich die Mode mit einem unruhigen Kind vergleiche, steht unter andern, allbekannten Zeitwörtern: gambeln, notteln, bohrzen. Gambeln, schwäbisch, heißt: sitzend die Füße schaukeln (von gamba oder mit diesem urverwandt?); notteln kennt man außer Schwaben noch in Bayern, es bedeutet fortgesetzte, unmüßige, kurze Bewegungen, insbesondere solche, wobei etwa an einem Tisch, Stuhl gerüttelt wird; Schmeller (Bayr. Wörterbuch) erwähnt ein altes hnutten = vibrare; hängt es mit Not zusammen? vgl. im Nibelungenlied: der verge fuor genote (drangvoll im Kampf mit dem angeschwollenen Strom; jene Bewegungen gleichen denen eines Kindes, dem es Not tut). Bohrzen ist Bohren mit dem intensivum Z, wie krächzen von krähen, und bedeutet ein nachdrückendes Reckeln z. B. auf einem Sofa, wodurch ein Kind etwa dem daneben Sitzenden unbequem wird. — Ich habe kein Wort aus den Regionen gebraucht, wo nach Schnaps riechende verdorbene Dialekte herrschen, Alles stammt aus gesundem Volksmund. Bekannt ist doch wohl: Gugelfuhr (Narrenaufzug, von Gugel = Mütze, Narrenkappe) und Gouch (Kukuk, Narr).

Und nun zum Zynismus des e r n st e n Schlages! — Übergänge,

Mischungen, Derbheiten halb ärgerlichen Scherzes sind gelegentlich aufgeführt. —

Der Anstand, haben wir gesehen, ist konventionell gewordene, in diesem Übergang ihr wahres Wesen nicht bewahrende Scham; diese Wandlung kann im Verlaufe sogar dahin führen, daß er im Tun das Schamloseste erlaubt und nur verbietet, es zu nennen. Da braucht man nur den Zynismus, um dem Heuchler, dem Lügner Anstand die Larve abzureißen. Man will erschrecken, man will das in Schlaf gelullte wahre Gefühl mit einem Stoß aus seinem Schlummer rütteln. Es ist ein Wollen, nicht ein Nursotun, als wäre man böse; der Gegenstand ist doch wohl danach angetan, daß man ernstlich böse werden kann. Es wäre eine flache, dürftige Frage: ob denn so ein Ding wie eine Mode auch des Abscheus, des Zornes, der Empörung, kurz der Leidenschaft wert sei. Warum soll sie es denn nicht sein, wenn sie dem unverfälschten Schamgefühl mit der Faust ins Gesicht schlägt? Soll denn das ein richtig bestelltes Blut sein, das nicht aufkocht, wenn man unter dem Schutze des unechten Anstandbegriffs ungestraft die Frechheit in Straßen und Sälen umgehen sieht, wenn man noch überdies in der Sitte so schamloser Aufzeigung und in der allgemeinen Zumutung, anständig dazu zu schweigen, ein Bild der Vergiftung sehen muß, die zur selben Zeit weiter und weiter schleichend in die Säfte der Nation sich eingefressen hat? Flach und dürftig wäre es, einen so natürlichen Ingrimm bei einem Manne, der offene Augen hat, mit einem leidenden Zustand, einem blinden, pathologischen Verhalten zu verwechseln. Der Mann hat seinen Zorn dazu, ihn zu entfesseln, wo es am Ort, an der Zeit ist; er will seinen Zorn, und er will ihn loslassen, weil die faule Welt nicht bewegt wird, wenn sie nicht Püffe bekommt. Sie erwartet von einer literarischen Besprechung eines Gegenstandes aus dem Formgebiet, insbesondere aus dem Gebiete gegenwärtig herrschender Kulturformen, eine Reihe angenehmer Witzchen; daß der Gegenstand sich wesentlich und eingreifend mit ethisch sozialen Maßstäben berühre, daran denkt sie nicht; kommt nun einer und macht ernst und schlägt darauf, so stutzt, erstaunt, erschrickt sie, weil es doch gar so anders lautet, als sie erwartet hatte. Läßt sich nicht leugnen, daß er die Wahrheit spricht, so findet sie die kluge Formel: an sich, dem Inhalt nach hat er recht, aber die Form! die Form! — Inhalt? Was ist denn In-

halt, den ich vorbringe, wenn er nicht **mein** Inhalt ist? Inhalt, der in mir lebendig ist und danach die Form bestimmt? Man darf den Unterschied zwischen einem Journalartikel, der sich mit der Mode des Tages befaßt, und zwischen einer historischen Arbeit nicht übersehen. Wer als Historiker Vergangenes behandelt, der soll und kann die Ruhe der Objektivität bewahren; wer Gegenwärtiges mustert und eine Welt von Verkehrtheit darin findet, der hat keine Pflicht, ruhig zu bleiben und subjektive Färbung seines Urteils sich zu verbieten. Der Artikel selbst sagt schon im Eingang, daß man der Täuschung, als könnte man einwirken, dem Übel steuern, sich unmöglich ganz entziehen kann, so sehr man sie auch als Täuschung erkennt. Es ist kein Ruhm, einem gegenwärtigen Übel gegenüber kalt zu bleiben; man lacht, man spottet, und wo das Lachen ausgeht, wo das Übel zu laut schreit, da beschreit man es, da schilt man aus Herzensgrund. Wie ist es denn da mit der Form? Ich habe Recht, wenn ich moralischen Ekel ausdrücke, aber ich soll ihn nicht ausdrücken? Wodurch drückt man denn Ekel aus als durch Ekelworte? wodurch Verachtung als durch Schandworte? Hat denn die Sprache diese Worte umsonst? Meint ihr, sie seien nur geschaffen, damit sie der Pöbel austeile? Wenn dieser sie **mißbraucht**, soll darum, wer sie gerecht **gebrauchen** will, sie nicht gebrauchen dürfen?

Eigentlich tut ihr nur so; ihr wißt im Grund recht wohl, daß ihr selbst ein andermal nichts wider den rechtzeitigen Zynismus habt, dann nämlich, wenn ihr nicht in der Schußlinie steht; nur euch, nur eure Frau, Tochter und Base soll er nicht treffen, nur weit weg, in fernem Raum und Zeit — da mag ers treiben, wie er will.

Wir wollen hier verfahren wie oben beim komischen Humor: mit einigen Beispielen belegen, dann die Applikation auf den Sündenbock, den Modeartikel, folgen lassen.

Die Briefe der Elisabeth Charlotte sind oben angeführt; schade wäre es doch, wenn wir nicht auch ein paar Beispiele daraus entnähmen. Beim Tode der Maintenon schreibt die treffliche Frau: „In dießem morgen erfahre ich, daß die alte Maintenon verreckt ist, gestern zwischen 4 undt 5 abendt. Es were ein groß glück geweßen, wenn es vor etliche und 30 Jahren geschehen were.“ Hiebei fällt mir eine Bemerkung ein, die ich einmal über eines der Epigramme aus Baden-Baden zu hören bekam. Dort heißt es von einer der flotten, reizen-

den Pariser Koketten, welche damals die noch blühende Spielhölle umschwebten:

Blähe dich auf wie ein Pfau und locke mit Augen und Farben,
Dennoch bleibt es dabei, daß im Spital du krepierst.

Ein gebildeter Herr sagte mir darüber: das Epigramm gefalle ihm wegen seines moralischen Gewichts, nur schade, daß der Ausdruck „krepierst" zu stark sei. — In einem anderen Briefe bespricht die Herzogin die schlechte Bankzetteloperation des Finanzministers Law: „das Sisteme hat mir allzeit mißfahlen und mißfalt mir noch. Ich kann nichts drin begreifen und deucht mir, daß man eher sagen könnte mitt allen den papiren, daß Laws, met Verlöff (Verlaub), arschwischige sachen ahngefangen hat." Ein andermal spricht sie über Minister Sorcy und Kardinal Dubois, Erzbischof von Cambray, den Verdacht aus, daß sie ihre Briefe öffnen und unterschlagen, da braucht sie dieselbe Metapher: „Gott weiß, wo die zwei Schreiben hingekommen sind, ob sie einen altministerischen oder ertzbischöfflichen Hindern gewischt haben; wenn daß were, wolte ich, daß unßere Briefe beißen könnten." Das ist nun freilich in vertrauten Briefen, und wir haben, als vom Wo? die Rede war, diesen Fall zu unterscheiden nicht versäumt, allein wenn eine Prinzessin so schreibt, so wird sie auch sonst — nur nicht auf dem Parkett — eben kein Blatt vor den Mund genommen haben.

Es ist bekannt, daß General Cambronne bei Waterloo nicht gesagt hat: la garde vieille meurt, elle ne se rend pas, sondern — etwas Anderes. Viktor Hugo in den Misérables hat es verstanden, daß hier der Zynismus schöner ist als das hohe Epiphonem, das man dem Graubart fälschlich in den Mund gelegt, nur leider begeht der Poet den Widerspruch, das einfach Derbe mit der Geschwollenheit zu rühmen, die er einmal nicht lassen kann.

Oben, im Komischen, bei: „saumäßig" fiel mir ein Diktum ein, das jedoch richtiger hier, beim Ernst, obwohl es auch zum Halbernsten, halb Humoristischen gezogen werden könnte, seine Stelle findet. Als das neue Dogma von der passiven unbefleckten Empfängnis Mariä kam, traf ein Bekannter von mir einen katholischen Geistlichen in Gesellschaft, nahm ihn in eine Fenstervertiefung und bat ihn unter Entschuldigung seiner Kühnheit um seine Ansicht. Der Gefragte war ein

Herr von der guten alten toleranten Schule, ein höchst geachteter Stadtpfarrer in einer schweizerischen Stadt; der Frager war doch etwas in Sorge, ob er nicht eine Indiskretion begehe; aber frisch von der Leber weg kam die Antwort: das is eben a reachte Sauerei. Gleich wenig ethisches Gefühl wie Geschmack würde doch gewiß an den Tag legen, wer dies feiner gesagt wünschte; die Derbheit ist ja just das Gute daran und zeigt kerngesund, wie der brave Mann die ekelhaft wühlende Pfaffenphantasie in jener Art von Untersuchungen erkannte, welche solchen Aufstellungen zugrunde liegt. Mögen manche Leser immerhin erraten, wer er war; lange schon deckt ihn die Erde; die Erwähnung kann seinem Namen im Tod keine Schande machen.

Es wird passend sein, in diesem Zusammenhang etwas vom Schimpfen zu sagen. Die neuere Bildung hat es als Unsitte ausgestoßen, mit gutem Grunde schon darum, weil der Geschimpfte wiederschimpfen wird und darin dem Schimpfer vielleicht überlegen ist. Dennoch — seien wir ehrlich! Wer unter uns hat Nerv und Blut, ein schlagendes Herz, der nicht schon ein und das andere Mal mühsam den sehnlichen Wunsch hinabgedrückt hätte, diesem oder jenem Schurken, Schleicher, dieser oder jener Schmutzseele in feinem Frack einmal alle Ehrentitel an den Kopf zu werfen, die sie verdienen, und sie womöglich zugleich recht gründlich durchzuwamsen? Graf Kent im König Lear mochte seufzend auch oft schon so gedacht haben; nun folgt er in Bedientenkleidung seinem Herrn, dem König, stößt in der bekannten Szene auf den geschniegelten, gleisnerischen, schuftigen Zwischenträger Gonerils, Haushofmeister Oswald, der als Wohldiener seiner Herrin den König frech beleidigt und eben jetzt den Brief von ihr überbracht hat, worin Regan geraten wird, den Vater nicht besser zu behandeln, als sie, die ältere, getan; jetzt darf er den Vorteil seiner Maske genießen, sein Dienerrock erlaubt ihm den Volkston, geladen mit Grimm kann er seinem Herzen einmal Luft machen, er kann und darf es sich gönnen, und so überschüttet er den Halunken mit einem Wasserfall, einem Gewitterregen, einem wahren Hagelwetter von Schimpfwörtern, läßt ihm, da er wohl weiß, daß wenn A schimpft, B wiederschimpfen kann, keine Sekunde Zeit dazu und verhindert dies noch gründlicher durch die Ladung von Schwerthieben mit flacher Klinge, womit er das Ehrentitelsturzbad begleitet. Ich habe einmal aussprechen hören, da Kent viel zu vornehm sei, um zu schimpfen, so müsse der Schauspieler

diese Schimpfreden halb mechanisch heruntersagen in einem Ton, der ausdrücke, daß der Graf nur so tue, um in der Bedientenrolle zu bleiben. Ich wunderte mich; wohl noch Niemand hat es so genommen; mir ist es bei dieser Entladung immer wohl geworden, wie wenn nach langer Schwüle ein gesundes Donnerwetter die Luft reinigt, dem Dichter selbst, — sehr unbeschadet der poetischen Objektivität, — mußte die Herzerleichterung gegen so manches Lumpenpack, das er um sich und über sich sah, so wohltun wie dem Grafen, dem er sie in den Mund legt; und mit dieser labenden Entlastung sollte es ihm nicht ernst sein? Nun lese man aber das Folgende. „Worüber bist du grimmig?" fragt Herzog Cornwall, der mit Gloster, Edmund, Regan zu dieser Szene gekommen ist. Graf Kent erwidert:

Daß solch ein Lump, wie der, ein Schwert soll tragen,
Der keine Ehre trägt. Solch lächelndes
Geschmeiß nagt oft wie Ratten heil'ge Bande,
Unlösbar fest geschlungne, auseinander;
Kocht Laune auf im Busen des Gebieters,
Sie schmeicheln ihr, sie tragen Öl ins Feuer,
Schnee in erkaltetes Gefühl, bejahen,
Verneinen, dreh'n wie Vögel ihre Hälse
Nach jedem Luftzugwechsel ihrer Obern,
Verstehn wie Hunde nichts als nachzulaufen
— Die Pest auf deine epilept'sche Fratze!

Man blicke, nachdem man diese Kraftworte der Verachtung gelesen, nun noch einmal zurück auf den Schimpfplatzregen und frage sein Gefühl, ob sich nicht eine Beleuchtung hochsittlichen Sinnes darüber ausbreitet!

Erlabt sich hier ein vornehmer Mann, sonst an feinen Ton gewöhnt, einmal durch einen Kraftererguß im Volkston, so gehört dagegen das allgemeine wilde, fluchende Schimpfen fürstlicher Personen in Richard III. direkt zur Charakteristik, zum sächlichen Bilde. Bauchige Spinne, Basilisk, giftgeschwollner Molch, Mißgeburt voll Mäler, Schandfleck für der Mutter Schoß, ekler Sprößling aus des Vaters Lenden, Lump der Ehre sind die Ehrennamen, die Margarete dem Herzog, dann König, gibt und die er der „schnöden Hexe" äffend heimgibt. Richmond, in der Anrede an sein Heer, sagt von dem Usurpator:

Der gräulich blut'ge, räuberische Eber,
Der eure Weinberg' umwühlt, eure Saaten,
Der euer warmes Blut wie Spülicht säuft
Und sich zum Trog ausweidet eure Leiber:
Dies wüste Schwein liegt in des Eilands Mitte — —

Was soll man zu dem sagen, zu welchem Dickfell von Gefühllosigkeit müßte d e s s e n ästhetische und sittliche Haut durch geistlosen Anstandsbegriff verledert sein, der an dieser herrlichen Stelle Ärgernis nähme, weil sie die Vereinigung von Wüstheit und blutiger Grausamkeit im Tyrannen mit dem einzig richtigen, aus dem Marke der Phantasie und der Kraftsubstanz der Sprache geschöpften Bild und Wort bezeichnet! — In der ganzen übrigen Tragödie, auch in den Szenen, wo ohne die hochberechtigte Empörung einer reinen Seele gescholten wird wie in dieser Feldherrnrede, ist der wilde Schimpfston viel zu f u r c h t b a r , als daß ein richtiger Sinn nur einen Augenblick Zeit hätte, sich dabei, darüber aufzuhalten, daß er unanständig ist. Er s o l l ja unanständig sein, weil er zur Charakterisierung dient; Shakespeare w e i ß ja, daß an einem Hofe — durch wie viel Naivetät auch der Hofton zu Shakespeares Zeit vom heutigen sich unterschied — s o nicht gesprochen werden darf, es ist ja die Verwilderung der aus Rand und Band gerissenen Zeit, die er bis in diese Kreise vorgedrungen aufzeigt!

Es kann scheinen, wir seien vom Weg abgekommen; eigentlich ist es meine Aufgabe, bedingt zu verteidigen, was ein Schriftsteller im eigenen Namen Zynisches sagt, dort aber spricht ja ein Dichter im fremden Namen fingierter Personen. Der Unterschied ist richtig und groß genug, allein so groß nicht, daß er dem Anstandssklaven viel hälfe; der soll nur gestehen, daß er das Eine so wenig verdauen kann wie das Andere, wogegen der freie Geist Eines wie das Andere begreift und genießt. Der Erstere behilft sich gern mit der Unterscheidung der Zeiten: eine Auskunft, deren Nichtigkeit aus besonderen Teilen unserer Betrachtung wie aus der ganzen hervorgeht. Ist er noch nicht überzeugt, so möge nur ein Beispiel aus der neueren Dichtung herausgegriffen sein. Man kennt die ausgezeichnete Erzählung Heinrichs von Kleist: Mich. Kohlhaas; man erinnert sich, daß die ganze Geschichte sich um zwei Rappen dreht, die dem Roßhändler Kohlhaas wider-

rechtlich genommen worden sind, daß des braven Mannes empörtes Rechtsgefühl sich zum Wüten steigert, da kein gesetzliches Mittel fruchtet, zu seinem Eigentum wieder zu gelangen, daß er eine berittene Schar sammelt, Treffen liefert, Städte berennt und anzündet. Endlich, nachdem er sich den Behörden freiwillig gestellt, kommt die Untersuchung, die Nachforschung in Gang und die Tiere finden sich, zu Gerippen abgemagert, im Besitz eines Abdeckers, der sie, an seinen Karren gebunden, nach Dresden bringt. Ein Junker und ein Kämmerer, die in der Angelegenheit eine Rolle spielen, finden sich bei dem Karren ein. Es ist eine rechte Schandfuhre, die Kleist nun zu schildern hat; dies ist wesentlich, denn der Leser soll mit Kohlhaas so recht die Schmach empfinden, in welche die edlen Tiere gesunken sind, und dieser Dichter pflegt nichts, was irgend wesentlich ist, nur farblos allgemein zu berichten, sondern ganz und voll zu vergegenwärtigen. Die Mähren scheinen jeden Augenblick sterben zu wollen, stehen auf wankenden Beinen und fressen nichts vom vorgelegten Heu; der Schinder, ein träger, gemeiner Lümmel, steht gespreizt, die Hosen sich in die Höhe ziehend, während er mit den vornehmen Herren spricht, und schlägt dann in ihrer Gegenwart das Wasser an seinem Wagen ab. — „Es wäre schon gut, wenn er nur den letzteren schmutzigen Zug weggelassen hätte.“ Zartes Gemüt! Und wir Andern sind solche Ketzer, daß wir in der Vollendung des Bildes durch diesen Zug die Meisterhand eines wirklichen Dichters erkennen.

Und nun noch einmal zu Shakespeare, zum stärksten, großartigsten, für unsern Zweck schlagendsten Beispiel, genommen aus seiner tiefsten Tragödie, dem Hamlet! Der zögernde und doch so feurige Held ist zu seiner Mutter berufen und gekommen mit dem Entschluß, „Dolche zu ihr zu sprechen“. Sie ist ein Weib, nicht eben schlecht, nicht verdorben, guter Regungen wohl noch fähig, aber grundsatzlos, charakterlos, eine jener bestimmbaren Naturen, die, wenn ihr Blut aufgewallt ist, mit geschlossenen Augen über die scharfe Linie hinwegsetzen, welche zwischen Tugend und Verbrechen hindurchschneidet. Der „gedunsene“ König muß durch ein System bedacht fortschreitender Reizungen zu Lebzeiten seines edlen Bruders ihre Sinnlichkeit entzündet, in einen Rausch versetzt haben, wie der war, in welchem Maria Stuart ihren Gemahl Darnley ermorden ließ oder zu seiner Ermordung das Auge zudrückte, um den häßlichen, aber sehr virilen Bothwell ganz zu be-

sitzen. Der Dichter hat es in der letzten Redaktion dunkel gelassen, wie sie sich zu dem Brudermorde verhielt: wir sollen uns wohl denken, sie habe geahnt, halb gemerkt und zugelassen, indem sie eben geistig wegsah, ihre Gedanken nicht hinlenkte. So, da sie den Mann nun hat, der nur vielleicht (wird sie denken) ein Mörder ist, lebt sie dahin und meint, es sei ja nun recht. Diesem Weibe „die Augen ins Innre zu kehren", „ihr Herz zu ringen", das ist Hamlets Entschluß. Will er dies: — man frage sich, ob er mit anständigen Worten über das, was geschehen ist, obenhinweggehen kann? Nennen muß er es, recht eigentlich, bildlos aufdecken, da gibt es keine bloße Andeutung, keine Umschreibung. Sittlichen Ekel will er wecken in der versunkenen Seele, einen sittlichen Ekel, der die Stärke des sinnlichen Ekels hat; wie soll er ohne die Ekelworte der Sprache auskommen? Hineingeblitzt, hineingedonnert muß es werden, das innere Gericht des Gewissens, in die oberflächliche, schlaffe, selbsttäuschunggewohnte Seele. Nun sehe man zu, wie er vorgeht! Er beginnt, nachdem er den Lauscher Polonius niedergestoßen und die Königin Weh gerufen hat über die blutige Tat, mit den Worten:

> So schlimm beinah, als einen König töten
> Und in die Eh' mit seinem Bruder treten.

Königin:

> Als einen König töten?

Hamlet:

> Ja, so sagt' ich.

Dann heißt er sie wieder sitzen und spricht:

> Laßt euer Herz mich ringen, denn das will ich,
> Wenn es nicht undurchdringlich ist, wenn nicht
> Verdammte Angewöhnung gegen jedes
> Wahre Gefühl es schußfest hat gehärtet.

Es ist nicht Heuchelei, es ist nur aufrichtige Flauheit des sittlichen Bewußtseins, wenn sie nun fragt, w a s sie denn getan habe, daß Hamlet so wild die Zunge gegen sie wüten lassen dürfe, und nun beginnt die furchtbarste aller sittlichen Machtreden, die je ein Mund gesprochen, eine Feder geschrieben hat. Zuerst wird der Begriff der Schamlosigkeit in glühende Farbe gesetzt:

— — Solch eine Tat, die selbst das reine Rot
Der holden Sittsamkeit entfärbt, die Tugend
Für eine Heuchlerin erklärt, die Rose
Von unschuldvoller Liebe schöner Stirn
Wegnimmt und eine Beule dafür hinsetzt — —

Wieder fragt die Königin:

— — Weh mir, welche Tat,
Genannt beim Namen, brüllt und donnert denn
So laut empor?

Jetzt folgt das Prachtmotiv, die Vergleichung der zwei Bildnisse, und Schritt für Schritt greift Hamlet tiefer ins Eigentliche der Bezeichnung:

— — Konntet ihr die Weide
Auf dieser schönen Hochalp liegen lassen,
Um euch im Sumpf zu mästen? — Ha! habt ihr
Denn Augen? — Liebe könnt ihr es nicht nennen!
In eurem Alter ist der Saus und Braus
Im Blute zahm, es schleicht dahin und wartet
Das Urteil ab. Doch welches Urteil konnte
Von dem zu jenem laufen? — Sinne habt ihr
Gewiß, sonst könntet ihr ja keine Wallung
Mehr fühlen, doch gewiß ist jeder Sinn
Vom Schlag geknickt; kann doch der Wahnsinn selbst
So schwer nicht irren, die Verrücktheit nicht
So ganz die Sinne knechten, daß zur Wahl
Bei solchem Gegensatz nicht etwas Klarheit
Verbliebe. Welcher Teufel ist's, der so
Im Kinderspiel die Augen euch verband?
Aug' ohne Fühlen, Fühlen ohne Auge,
Ohr ohne Hand und Aug', Geruch, ohn' Alles!
Ja Eines wahren Sinnes kranker Rest
Tappt so nicht fehl!
Scham — wo ist dein Erröten? Wilde Hölle,
Empörst du dich in der Matrone Knochen,
Dann laßt die Keuschheit der entflammten Jugend
Wie weiches Wachs in ihrem Feuer schmelzen!

— Ruft nicht mehr Schande aus, wann heißer Drang
Vorstürzt und anstürmt, da der Frost ja selbst
Gleich heftig brennt und der Verstand dem Triebe
Als Kuppler dient!

Königin:

O Hamlet, spricht nicht mehr!
Du kehrst die Augen recht ins Innre mir,
Da seh' ich Flecken, schwarz und tiefgeätzt
Von untilgbarer Farbe!

Hamlet:

Ha! zu leben
Im Schweiß und Brodem eines ekeln Betts,
Gebrüht in Fäulnis, schnäbelnd und sich paarend
Über der schmutz'gen Streu —

„Hier muß allerdings Hamlet seiner sittlichen Entrüstung sehr starken Ausdruck leihen, nur sollte dieser Ausdruck sich doch mehr mäßigen, die Schicklichkeit beobachten, nicht bis dahin sich steigern, daß so widerliche und ekelhafte Vorstellungen uns aufgedrängt werden."

Was würdest du sagen, einsichtiger Leser, auch du, einsichtigere Leserin, zu solcher Bemerkung? Ich denke, du fändest sie stumpf, roh, just von Sinnen eingegeben, wie nach Hamlet die der Königin beschaffen sind, ja du fändest sie unbegreiflich. Es ist aber einfach eine Bemerkung, wie sie der Standpunkt eingibt, Unzähligen eingibt, eingeben muß, mit dem wir es hier zu tun haben, der Standpunkt, dem der Anstand als unbedingtes Gesetz gilt.

Ich meine doch, angesichts dieser Pracht- und Machtstelle könnte auch ein Schwachkopf verstehen, daß man mit gutem Recht sagen kann: es gibt Fälle, wo das Schmutzigere das Idealere ist.

Es kann scheinen, ich mache einen lächerlich weiten Sprung, wenn ich nun von der furchtbaren Hamletszene wieder zur applicatio auf mein neueres Delikt übergehe. Die Lappen, mit denen dein Modeartikel sich befaßt, höre ich sagen, wie magst du sie zusammenstellen mit dem Verbrechen des Weibs, dem Hamlet die furchtbaren Worte in die Seele schmettert? Deinen groben Ausfall gegen einige Formen

der Tagestracht, wie kannst du ihn mit der Sprache der Empörung eines Sohnes über Schandtaten seiner Mutter vergleichen?

Nun, das „Wieder einmal über die Mode“ ist freilich kein Hamlet, hat aber auch so fürchterlich doch nicht gedonnert wie Hamlet, hat doch nicht Dolche gesprochen, nur eine scharfe Rute geschwungen. Übrigens ist die Mode zwar keine Königin von Dänemark, die den Mörder ihres ersten Gemahls geheiratet hat, doch immerhin eine Potentatin, der man, wenn sie freche Tracht vorschreibt, ernstlich zürnen kann, weil sie nicht bloß einzelnen Frevel verübt, sondern das Schnöde weithin über Länder verbreitet und den Sinn der Scham, da das Schamlose Vorschrift wird, in der Wurzel fälscht. Spaß beiseite, ich wiederhole, daß ich nicht weiß, warum man gegen eine freche Mode keinen Grimm haben soll. Erst dieser Tage bin ich auf unserer Hauptstraße wieder einem Mädchen begegnet, dem man in Gesicht und Bewegung ansah, daß sie von gutem Hause sein müsse; ihr Kleid war in einem Grad expressiv vornüber gespannt, daß vom Busen bis zum Knie jede Form, konkave wie konvexe, ganz wie nackt, schlimmer als wie nackt zum Vorschein kam. Ich dachte: die Polizei duldet doch nicht, daß die Sinnlichkeit in so nackter Blöße, wie sie in einem taumelnden Betrunkenen sich zeigt, offen auf den Straßen umgehe; daraus folgt logisch, daß auch die in Kleidern nackte Frechheit arretiert werden müßte. Nicht der Trägerin, die sichtbar ganz arglos, nur mit dem Bewußtsein echt modischer Herrlichkeit daherschob, konnte der Unmut gelten, aber der unbekannten Mutter, dem unbekannten Vater, die das besser wissen können, und schließlich den Erfindern und Einführern, die es besser wissen m ü s s e n und die es so frech g e w o l l t haben, sowie den Unzähligen unter den Wissenden zwischen den Nichtwissenden, die bereitwillig den Tonangebern folgten und folgen. — Ich bin dann in ein sehr besuchtes Bad gekommen und habe auf dem Kurplatz das jetzige System der weiblichen Mode auf der Höhe seiner Spannkraft nicht an Wenigen gesehen; wiederum häufig genug bei Frauen und Mädchen, die entfernt nicht danach aussahen, als gehörten sie zur verdächtigen Klasse, doch aber es trieben, als verlangten sie durchaus, zu derselben gezählt zu werden. Es ist ein Herbieten, ein Herstrecken der Formen unter dem übergepreßten Kleidstoff, das in jedem Moment sagen zu wollen scheint: sieh — da — zum Platzen gespannt, über Brust, Hüften, Bauch, Schenkel, Knie — gleich wird's

platzen — aber halt, nein! erst nicht, es ist solid — ich bin ja eine züchtige deutsche Frau!

Es ist schwer, sich vorzustellen, wie plump, wie tierisch roh der Geschlechtstrieb eines Mannes sein muß, den das nicht anekelt.

Einmal — und nicht zum erstenmal — sah ich auch eine Dame — und auch diese der übrigen Erscheinung nach nicht von den Unsoliden — die eine beträchtliche rote Masche auf einer Stelle trug — vorn — ich mag nicht sagen: wo? mag nicht, obwohl ich im Namen des berechtigten Zynismus es dürfte, mag nicht, weil ich mir und dem Leser die Phantasie nicht bis auf den Grund vergällen will; — und neben dieser Jungfrau gieng etwas wie Mutter oder Tante — würdige, gewiß nicht topographisch unwissende Matrone —, und schien sehr zufrieden mit dem vorgeführten Resultate der sinnigen Putzberatung.

Kurz, es steht so, daß das Urteil aller und jeder Rücksicht enthoben ist. Wer ein solches öffentliches Übel, das in der Zeit so traurig mit dem moralischen Markschwamm zusammentrifft, der an unsrer Nation frißt, mit Samthandschuhen anfassen kann, der mag es tun und verlange nur nicht, daß er ein Muster sei. Ich spreche das Ausnahmerecht an, das ich dem Zynismus vindiziert habe, und zwar hier das Recht jener Grobheit, die aus dem ernsten Unwillen fließt. Ich weiß, mit welchem Hohn die Blasiertheit von der „sittlichen Entrüstung" spricht. Ein Zeichner hat Karikaturen auf Baden-Baden veröffentlicht, wie es zur Zeit der Spielhölle war, und neben Bilder von eleganten Pariser Loretten einen grimmig aussehenden Deutschen hingestellt mit der Unterschrift: „ein sittlich entrüsteter Deutscher", es galt sichtbar meinen Epigrammen aus Baden-Baden; die Dämchen waren ganz appetitlich behandelt. — Wir sind da noch einmal und abermals auf den Zorn, auf den Grimm zu sprechen gekommen; ich habe zum schon Gesagten nichts hinzuzufügen; als: ich setze so viel Bildung voraus, daß man über die Bedeutung der Leidenschaft nachgedacht habe und ein bißchen davon wisse, was selbst der vernunftstrenge Kant vom affectus strenuus gesagt hat. — Manche sind wohl auch, die den Groll nicht verstehen, weil sie kein Auge für den Gegenstand haben, die Erscheinungen, um die es sich handelt, überhaupt nicht bemerken. Sie mögen versuchen, sich in diejenigen zu versetzen, welche sehen.

Nun zum Einzelnen! — Die Redaktion von Nord und Süd

hat mir statt: Hurenmode (S. 373) gesetzt: Dirnenmode. Ich habe jetzt das ursprüngliche Wort wiederhergestellt; denn ich will dem Ding den allein r e c h t e n Namen geben. „Dirne" wird öfters auch in ehrbarem Sinne gebraucht, ich bedarf und will ein Wort, das eine mildere Deutung gar nicht zuläßt. Ich hätte sagen können: Kokotten-, Kamelien-, Loretten-, Demimondemode; das hätte den Leserinnen kein Fingerchen gebogen. Ich habe in einem hübsch illustrierten französischen Werk ein Bild gesehen, wo drei hübsche vornehme Kinder, angetan, wie wir es kennen, von einem Spaziergang nach Hause kommen und triumphierend zur Mutter sagen: denk nur, Mama, man hat uns für Kokotten gehalten! Es kommt ihnen ganz flott vor. Die richtige Weltdame braucht nicht einmal wirklich unsolid zu sein, um eine solche Verwechslung ganz leicht, lustig, studentisch zu nehmen. Wer irgend wirken will — nicht zur Besserung der Mehrheit, versteht sich, denn das wird er sich nur vorübergehend in schwachen Momenten einbilden, nein, bloß zur Erkenntnis für eine Minderheit, — der muß nach Worten greifen, zu denen man nicht gar noch lächeln kann, erschrecken, erzürnen muß er, daß die flauen Seelen stutzen; kurz, es ist klar: Hurenmode muß es heißen. Es ist r e i n e r. — Von einem Weibe, das dick ist und dennoch das Kleid über den Bauch herspannt, daß er noch dicker erscheint, habe ich gesagt, sie dürfe sich nicht beschweren, wenn man sie eine gedunsene Vettel nenne. Ich bin der Sprache dankbar, daß sie mir das gründlich passende Wort dargereicht hat. Es gibt denn doch eine Grenze der Rücksichtslosigkeit gegen Auge und Gefühl der Mitmenschen, die man nicht überschreiten darf, ohne sich Ekelnamen zu verdienen. Sie dürfen es ja nur bleiben lassen, Signora, dürfen nur aufhören, den Bauch noch dicker hervorschwellen zu machen, als er ist, so wird Sie kein Mensch eine gedunsene Vettel nennen. — Das Aushängen selbst verblühter und überreifer Reize im jetzigen weiblichen Ball-, Hof- und Festtheaterstaat habe ich schweinisch genannt. Ich hatte in jenem Zusammenhang in meinem Konzept ursprünglich stärkere Ausdrücke; statt „Reize (?)" hatte ich geschrieben: Saugapparate; auch dies wäre noch nicht das Stärkste; wer den gerechten Ekel gegen solche Schamlosigkeit ganz ausdrücken will, muß eigentlich den Namen vom entsprechenden tierischen Organe nehmen. Ich habe mich also noch sehr gemäßigt; das „Reize" mit dem Fragezeichen ist, ich muß es gestehen, eine ordinär flache Wendung: so geht

es mit der Mäßigung, wo sie nicht am Platz ist. — Ich habe endlich vom Charakter des jetzigen Damenkleides den Ausdruck: ächt keltische Geilheit gebraucht. Man nenne mir einen, der ihn ersetzen könnte! Ein Narr, wer nicht ergreift, was ihm die Sprache Gutes, einzig Bezeichnendes bietet!

Die Damenwelt hat sich stark geregt, als der Beitrag erschienen war; manche Journalartikel sind aus weiblichen Kielen geflossen und außerdem ist mir eine hübsche Anzahl Briefe zugeflogen, darunter wenige ganz oder mit Klauseln zustimmende, die übrigen bedauernd, mild verweisend oder kriegerisch angreifend mit Waffen verschiedener Art, darunter ein anonymer mit den feinen Wendungen: brutal, grober Gesell, gemeiner Sinn, und: „die Schamlosigkeiten mögen in Ihrem Kreise bekannter Weiber, vielleicht aus dem sog. demimonde gäng und gebe sein" u. dgl. Nachher heißt es dann, ich habe in der Sache selbst vollständig Recht. Unterschrift: „eine deutsche Frau", Namensstempel aus dem Papier geschnitten; das Postzeichen will ich nicht angeben, denn man könnte dann die Verfasserin in ihrem Wohnort vielleicht erraten und ich will keinen Klatsch verschulden. Unterhaltend war, zu lesen, wie die polemischen Briefstellerinnen in Einem zusammenstimmen: in dem Vorwurf, daß ich allgemein spreche, nicht ausnehme, und daß so meine starken Ausdrücke das ganze Geschlecht treffen. Ich habe an zwei Stellen ausdrücklich und deutlich gesagt, wie ich recht wohl weiß, erstens, daß es Ausnahmen gibt, und zweitens, daß Unzählige einer schlimmen Mode ganz ohne Bewußtsein über ihre Bedeutung sich unterwerfen, habe auseinandegesetzt, warum dieser Umstand nicht abhalten kann, das Kind beim wahren Namen zu nennen. Ich hätte wohl zu jedem Satze den Beisatz fügen sollen: übrigens Sie, verehrte Leserin, nebst Ihrer Fräulein Schwester, Schwägerin und Base nehme ich aus, es gilt nur den Andern; dann hätte ich's recht gemacht, nicht wahr? Ist es gefällig, ein klein wenig Logik anzuhören? Genau genommen kann man der Mode eigentlich kein Prädikat beilegen, kann nicht sagen: diese Mode ist abgeschmackt, frech oder dies und das. Mode ist ein Allgemeinbegriff für einen Komplex zeitweise gültiger Kulturformen, ein Begriff ist nicht gut, nicht bös, nicht sittsam, nicht unkeusch, nicht geschmackvoll, nicht abgeschmackt. So kann man eigentlich nur diejenigen nennen, welche die gegebene Tracht erfunden und eingeführt haben; aus dem Cha-

rakter ihrer Formen ergibt sich ein sicherer Schluß auf die Gefühlsweise, Sinn und Sitte der Urheber, der Tonangeber. Weil es nun aber — haben Sie etwas Geduld, weiter zu hören, gestrenge Richterin! — weil es gar zu umständlich wäre, jedesmal zu sagen: diese Mode, deren Autoren in dieser Formgebung diese und diese Eigenschaften an den Tag legen usw., so erlaubt sich die Sprache die Kühnheit, solche Eigenschaften an das Abstraktum: Mode zu knüpfen. Dabei läßt der Schreibende ganz dahingestellt, wie sich zu diesem Charakter die unendliche Vielheit der Nachahmer oder Nachahmerinnen verhält: wissend, halbwissend oder unwissend über die wahre Bedeutung der Fahnen, die sie am Leib tragen; man läßt auch ganz dahingestellt, wie Viele oder wie Wenige zwar mitmachen, aber nach Möglichkeit leidliche Mittelwege suchen und einschlagen: gerade dies verändert gar nichts, denn man muß an einer Tracht erst herumprobieren, wie man sie modifizieren könne, um ihr Maß und Anstand beizubringen, so ist ja eben hiemit das Urteil über sie gesprochen.

Zum Spaß sei noch angeführt, daß auch ein Brief von einem empörten Hutmacher aus Leipzig einlief, womit ich Freunden einen heiteren Abend bereitete; ich danke ihm die Notiz, daß der Hutmacherkongreß in Leipzig tagte oder tagt, und habe hienach die betreffende Stelle korrigiert.

Genug jetzt! Es soll mich freuen, wenn man findet, daß es mir gelungen ist, in das Labyrinth einer so schwierigen Frage wie über die Grenzen des Anstands oder das bedingte Recht des Zynismus wenigstens einiges Licht zu tragen. Daß diese Untersuchung nebenher auch zu einer Verteidigung meines Vorgehens im bestimmten, Anlaß gebenden Fall werden mußte, brauche ich nicht noch einmal nachzuweisen; der Leser wird Anlaß und Zweck zu unterscheiden wissen. Ich habe geschrieben, weil es mir sehr der Mühe wert schien, die Begriffe, um die es sich bei den Wagnissen des Artikels und den Angriffen auf denselben handelt, einmal genauer zu prüfen, die Anwendung auf den nächstliegenden Gegenstand hat sich dabei nur natürlich mitergeben.

Es bleibt noch zu sagen, daß der Artikel im neuen Abdruck an wenigen Stellen um einige Sätze erweitert worden ist; wer den ersten Druck mit diesem zweiten vergleichen will, wird finden, daß diese

Zusätze keine Veränderungen sind. Es mußten an ein paar Punkten noch bestimmtere Lichter aufgesetzt, an wenigen Stellen einige Modifikationen berücksichtigt werden, welche in der Zwischenzeit aufgekommen sind.

Wie gerne schlöße man eine solche Studie mit der tröstlichen Aussicht auf erste Spuren kommender Kulturformen, welche die Kritik nicht mehr herausfordern, von der guten Waffe des Zynismus Gebrauch zu machen gegen Ungeschmack, Wahnsinn der Übertreibung, widerliche Frechheit! Es ist nicht an dem, eher ist wahrscheinlich, daß diese jetzige Mode sich noch spannen und schrauben wird, bis sie am Übermaße zerplatzt, wie einst ihr Gegenteil, die Krinoline und wie der aufgeblasene Frosch in der Fabel, und dann? dann wird man ebenso wahrscheinlich wieder zum andern Extrem, eben zur Krinoline, greifen.

Ach, man möchte oft seufzen: wenn doch nur der Schöpfer dem Menschengeschlecht einen Pelz gegeben oder — da es solchen vielleicht einst besaß — ihn gelassen hätte! — Törichter Wunsch, kurzsichtiger Gedanke, der beim ersten näheren Blick in Nichts zerfließt! Meint man denn, der Mensch würde dem Tiere gleich sein Naturkleid tragen, wie es ist? Welche Schneid-Feinheiten würden erfunden! Halbgeschoren wie Pudel oder ganz geschoren und nur einen Titus auf dem Kopf, eine Quaste, Zottel am Rückgratfortsatz — das wäre noch wenig! Die neue Rokoko-Gärtnerkunst, die Teppichgärtnerei würde beschämt werden durch Figuren, Rabatten, Boskette jeder Form, jedes pikantesten Musters! Und man vergesse die Färbung nicht! Welche Zusammenstellungen, welche Schattierungen, welche Übergangstöne! Dort die stolze Donna in Purpur und Anilinblau schreiend, hier die sanfte Brittin oder Deutsche in träumerischem Helldunkel sanft bräunlich aschgrauer Halbtinten, dort der ernste Priester ganz schwarz, nur durch Tonsur die Natur verbessernd, da der Stutzer gelb gegittert oder gewürfelt mit grünen Schmachtlocken am Schlappohr, — dann erst noch die Uniformen! Garderegimenter ernst schwarzweiß langhaarig wie Neufundländer, Bernhardiner, Leonberger, — Jägerregimenter teils glatte, teils langhaarige Hühnerhunde, teils auch Rattenfänger, braun, grau, juppenfarb, Alles mit grünem Passepoil; vielleicht würde auch das Papageigrün und der grellrote Aufschlag der preußischen beliebt! Die Phantasie erliegt vor der Fülle von Gesichten, die ihr entgegenquellen.

Der Mensch ist ja kein Tier, er ist ja ein Vernunftwesen. Er würde ja seine Überlegenheit über die Natur nicht beweisen, wenn er von ihr sich Gesetz und Maß für seine Erfindungen geben ließe. Er muß ja, daß er Vernunft habe, doch auch durch Mißbrauch erweisen und erhärten!

„Ein wenig besser würd' er leben,
Hätt'st du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben.
Er nennt's Vernunft und braucht's allein,
Nur tierischer als jedes Tier zu sein."

Sagst du also z. B. dem Weib: die Stöckelabsätze zerklemmen dir die Zehen, ruinieren den Gang, die Stellung des Beines, die Struktur des Beckens, sie drohen auf jedem Schritte mit heillosen Verrenkungen, Bänderzerrungen — wie dumm! Du predigst ja Natur, aber der Mensch muß doch die Vernunft, d. h. die menschliche Überlegenheit über die Natur, die Freiheit beweisen! Das Widernatürliche ist ja das Höhere! Die Mode mag es daher treiben wie sie will, sie mag uns Männern vorschreiben, die Röcke auf dem Rücken zuzuknöpfen, die Frackschöße vorn, den Hut an den Füßen zu tragen, sie mag dem Weibe gebieten, auf dem Kopf zu gehen, der Unsinn ihrer Formen mag so gesundheitsschädlich sein wie möglich, mag Lunge, Magen, Leber, Blase, Gebärmutter mißhandeln, verschieben, man mag die Warnung davor mit Bomben in die Ohren schießen: taub werden sie sein, dem Unsinn werden sie huldigen, denn keine Viehherde folgt so gehorsam dem Fleckenhummel wie das Menschenvolk der Mode; natürlich, denn Vieh ist ja nur Vieh, der Mensch aber ist Mensch und würde seiner Würde vergeben, wenn er nicht jeder Unnatur Beifall klatschte und frei seine Freiheit opfernd, frei sich die Augen ausstechend als blinder Sklave sich ins Joch schmiegte.

Ich vergesse immer wieder mein Thema: die Frage über Anstand und Zynismus. Es ist Zeit, daß ich schließlich wirklich schließe und meine kärglichen Resultate in einen Satz, ein paar Sätze, eine Moral zu fassen suche. Es wird dürftig ausfallen, befürchte ich, denn längst hat der Leser erkannt, daß von allem mathematischen Bestimmen bei Zoll und Linie unser Thema so weit als möglich abliegt. Man steht hier vor einer der Regionen, wo entgegengesetzte Thesen mit gleichem Rechte sich gegenübertreten und die lösende Aus-

kunst der Diagnose des richtigen Gefühlstakts in der Praxis des Lebens anheimzustellen ist. Die These heißt: man darf dem Zynismus auch nicht eine Spanne weit die Türe öffnen, sonst wird unaufhaltsam, unberechenbar mit der zulässigen Ausnahme die breite Rohheit den Spalt erweitern und in Massen eindringen. Die Antithese: wird die Türe unerbittlich verschlossen, so wird es im Zimmer so langweilig, dumpf, stumpf, ja entsteht solche parfümierte moralische Stickluft, daß es nicht auszuhalten ist; es ist auch glücklicherweise nicht möglich, so ganz abzusperren, das Leben sträubt sich mit Naturmacht dagegen, vor Salzlosigkeit zu verwesen. Da bleibt denn nichts übrig, als an den wirklichen lebendigen Menschen uns zu wenden mit dem höchst unmaßgeblichen und unwohlweisen Rate: gewöhne den Anstand so dir an, daß er dir zur andern Natur wird, daß du es zur vollen Sicherheit darin bringst und keine wirklich gebildete Gesellschaft vor dir Angst zu haben braucht; aber verschreibe ihm nicht deine Seele, bleibe ein Mann, bewahre dir die Reinheit der Wahrheit; du kannst es vereinigen; — wenn dir das Einhalten des Formgesetzes in Blut und Saft übergegangen ist, dann darfst du es wagen, es zu übertreten, denn du wirst Ort, Zeit, Art und Maß richtig treffen. Halte den Anstand ein, halte aber auch fest am Recht des Humors und am Recht, im Ernste drauf zu schlagen, wenn es zu bunt kommt; Menschenfurcht kann dich nicht abhalten, das Ekelhafte ekelhaft zu nennen, wenn es sich erfrecht, allgemein zu werden; die Mitwelt wird dich schmähen, die Nachwelt wird sagen: Einer hat es doch mit Luthers Wort gehalten:

Tritt frisch auf!
Tu's Maul auf!

Nicht versäumen will ich, noch anzumerken, daß es nicht als übersehen getadelt werden darf, wenn ich auf eine sehr wesentliche Seite des Themas, die ökonomische, mich nicht eingelassen habe. Die jetzige weibliche Mode bedingt durch die Masse von Besätzen und Faltenzügen einen Aufwand, der zerrüttend auf die Vermögensverhältnisse vieler Familien wirkt, und dies hängt tief mit der allgemeinen Üppigkeit, weiterhin mit der Überproduktion der Industrie zusammen, die verschwenderische Moden erfindet, um ihr Zeug an den Mann oder vielmehr ans Weib zu bringen. Ich unterschätze die Wichtigkeit dieses Standpunkts der Beurteilung nicht, habe mich aber

wohl mit gutem Grund und Recht auf den, vom ethischen untrennbaren, ästhetischen beschränkt. Bei der Notwendigkeit der Arbeitsteilung, die auch hier sich geltend macht, bin ich natürlich Jedem nur um so dankbarer, der mir aus jenem Gebiete die Hilfstruppen unterstützender Gründe zuführt.

Das letzte Wort aber soll ein Franzose haben, der geistreiche Alphonse Karr. Es kam mir wie geschlichen, daß ein Freund mich zu guter Letzt auf die Apophthegmen über Weiber und Moden in dem Werk: L'esprit d'Alphonse Karr von C. L. aufmerksam machte; denn nur willkommen kann es sein, zu finden, daß es auch im Wiegenlande der Moden ein klares Bewußtsein über ihre Verirrungen gibt, nur angenehm, sich von dort aus sekundiert zu sehen. Einige der aus Karrs Werken ausgehobenen Stellen sollen also hier noch Platz finden.

Très souvent, pour obéir à la mode, le vêtement, au lieu de suivre les belles ondulations et les courbes gracieuses du corps féminin, change complétement les formes et les dénature. Si une femme de goût, en se déshabillant le soir, se trouvait faite en réalité comme elle a fait semblant d'être toute la journée, j'aime à croire, qu'on la trouverait le lendemain matin submergée et noyée dans ses larmes.

Il n'est guère de femme qui n'appellerait cynique et impudent l'écrivain qui ferait une description de ce qu'elle montre si libéralement quande elle est „habillée“.

Vous ne voulez pas que l'on vous dise: „Madame trois étoiles, au dernier bal, montrait aux gens les deux tiers de sa gorge.“ Vous qui êtes madame trois étoiles et qui, en réalité, montriez à nu ce que je ne fais que nommer, vous trouvez inconvenant le récit de ce que vous faites: et comment appelerons-nous alors ce que vous faites?

Decouvrir ses épaules et sa poitrine: cela s'appelle *s'habiller*. J'ai enténdu dire:

— Madame une telle avait, l'autre soir, chez madame B . . ., une robe montante.
— Vraiment?
— Comme je vous le dis.
— C'est indécent.

En s'habillant une femme honnête exagère ses hanches et sa gorge, c'est à dire qu'elle cherche à exciter des désirs par une exhibition extraordinaire de ses charmes secrets. Certe, ce n'est pas au mari qu'est destinée cette perfide amorce, puisque la mari sait parfaitement à quoi s'en tenir.

Sur le théâtre, ce sont des danseuses, des actrices, des courtisanes, des femmes consacrées au démon et maudites par l'Église. Dans les loges, ce sont les grandes dames, les femmes respectées, celles qui étaient ce matin à Saint-Roch. Les unes et les autres sont nues jusqu'à la ceinture ou à peu près; les danseuses par en bas et les honnêtes femmes par en haut. C'est à ça qu'on les distingue.

Man sieht, wie ganz der Franzose und der Deutsche hier zusammentreffen; aber bei jenem klingt Alles, wie scharf es sein mag, doch auch fein und elegant, was beim Deutschen grob klingt. Wohl; aber das steht nun so: der Franzose sagt die härtesten Wahrheiten auf eine Art, daß er dennoch amüsiert. Und so krümmt er kein Härchen. Die Kanten sind gerundet, Niemand stößt sich, selbst der Getroffene kann lachen. Ein hübsches Feuerwerk, man sieht zu, Niemand brennt sich. Das liegt nun nicht zum kleinsten Teil in der Sprache, in der geschmeidigen Welle der französischen gegenüber dem eckigen Gestein der deutschen. Aber ich beklage mich nicht darüber, daß meine Sprache mich nicht darin unterstützt, nicht fast mich nötigt, bittere Wahrheiten mit Honig zu versüßen.

(Stuttgart, Verlag von R. Wittwer, 1879.)

Nachträgliche Anmerkungen des Herausgebers.

Zu S. 7—13. **Allegorie, Symbol, Personifikation, Mythus.** Vgl. hier unten S. 66ff., 85, 89f., 100, 136f., 160, 230, 234f., 252f., 257f.; ferner oben im zweiten Band dieser neuen, vermehrten Auflage der Kritischen Gänge Fr. Vischers S. XX, 207—210, 236, 266ff., 291ff., 307—312, und im vierten Bande derselben S. 175—180, 316—324, 420—456. In der zweiten und dritten erweiterten Auflage seines Buches über Goethes Faust (mit einem Anhang von Dr. H. Falkenheim, Stuttgart, Cotta, 1920 und 21) sind von mir im Register S. 571, 583f., 589 die einschlägigen Stellen nachgewiesen. Im zweiten Bande seiner Ästhetik handeln davon die Paragraphen 427 und 444, im dritten die Paragraphen 524, 561 (1), 683 und 695. Die Seitenzahlen findet man in dem ausführlichen Register derselben angegeben. Auch in der neuen Auflage, welche von ihr bevorsteht, wird es an einem solchen nicht fehlen. Ich werde sie daher im Folgenden nur ausnahmsweise in Erinnerung bringen.

Zu S. 10, Zeile 15 f. von unten. „Nie hat die Phantasie der Völker die Religion selbst sich als Person vorgestellt": Diesen Satz würde Fr. Vischer später entweder geändert und ergänzt oder gestrichen haben.

Zu S. 12. „Zopfes": S. auch hier unten S. 19ff., 27, 60, 73. Unter Zopf verstand man damals gewöhnlich nicht nur wie heute den Stil der letzten Phase der Spätrenaissance, sondern einen ihrer ganzen Periode eigenen Grundzug, und zwar die subjektive, malerisch-plastische Tendenz, welche neben der objektiven, tektonischen hergieng, mit ihr sich verband und abwechselte.

Zu S. 14ff. **Religion und Kunst.** Vgl. hier unten S. 23, 60, 85f., 90, 145ff., 158ff., 162, und oben im vierten Bande dieser neuen Auflage der Kritischen Gänge S. 239f., 406. — Im ersten Bande der Ästhetik Fr. Vischers findet man das Verhältnis der Religion zum Schönen überhaupt behandelt (§ 24, 27, 61—67, 77), im zweiten die Religion als Stoff für die Phantasie (§ 417—422), im dritten die Religion als Stoff für die Plastik (§ 630f., 637, 642) und Malerei (§ 695, 722). — Vgl. die erste Reihe seiner von mir herausgegebenen Vorträge (Das Schöne und die Kunst, Stuttgart, Cotta, 1898) S. 152—159, 219.

Zu S. 19—25. **Realismus.** S. hier unten S. 35, 39, 56, 67, 94f., 153, 158—162, 227f., 236ff., 250f., 255f., 329—332. Vgl. oben im ersten Bande dieser Auflage S. 322ff. und im vierten Bande derselben S. 297ff., 301ff., 394ff. — Im Register der Ästhetik von Fr. Vischer nachzuschlagen unter Idealismus, Indirekter . . . — S. auch seine Vorträge, R. I, S. 105f., 204, 244—248, 276—280.

Zu S. 20f. **Winckelmann und der Zug zur Antike.** S. auch hier unten S. 99f., 248 und oben, Krit. G., n., v. Aufl., Bd. I, S. 394. Vgl. auch Fr. Vischers Vorträge, R. I, S. 96, 276.

Zu S. 21—27. Romantik, Nazarenismus. Vgl. hier unten S. 39, 89f., 100, 181f.

Zu S. 22f. Immanenz Gottes. Vgl. hier unten S. 25, 39, 67, 90f.

Zu S. 22ff. Wirklichkeitsdarstellung. S. Realismus.

Zu S. 24. Düsseldorfer Maler. Vgl. hier unten S. 41, 94, 180, 193, 259.

Zu S. 24f. Weltliches Gebiet der künstlerischen Phantasie. Vgl. hier unten S. 38—43, 60, 69, 89ff., 136—141, 146, 151, 153ff., 162ff., 181, 184, 250ff.

Zu S. 24f. Profanhistorische Malerei. Vgl. hier unten S. 38, 76, 89, 91, 138—141, 181, 230, 251—255, 259.

Zu S. 24. Sittenmalerei. Vgl. hier unten S. 35ff., 139—142, 162ff., 170f., 252.

Zu S. 28. Italienische Malerei. S. auch hier unten S. 92, 100, 103, 156ff., 228, 256, und oben Bd. I dieser n. Aufl. d. Krit. G. S. 400—422, 439—444. S. auch unter Venezianer.

Zu S. 34ff. Unsicherheit in der Stoffwahl. S. auch hier unten S. 72f., 76, 89, 92ff., 192ff., 198ff., 250f.

Zu S. 35. Darstellung der Gegenwart. S. auch hier unten S. 56, 72f., 306.

Zu S. 36. Moderne Kulturformen. S. auch hier unten S. 69—72, 124, 245, 311 und unter Mode. Vgl. oben Bd. I d. n., v. Aufl. der Krit. G. S. 11f.

Zu S. 38. Landschaftsgefühl und Landschaftsmalerei. S. auch hier unten S. 43f. und unter Staffage. Vgl. oben Bd. I d. n., v. Aufl. der Krit. G. S. 333.

Zu S. 42—49. Staffage, Landschaft und Handlung. Vgl. hier oben S. 9 und Bd. I d. Aufl. der Krit. G. S. 333—336.

Zu S. 50f. Gedankenmalerei. Vgl. hier unten S. 75f., 200, 228, 247.

Zu S. 51f. Großer Stil. Vgl. hier unten S. 59, 99, 102f., 180f., 183, 226 und Fr. Vischers Ästhetik Bd. III, § 527, 611, 614, sowie seine Vorträge a. a. O., N. I, S. 98, 268—275.

Zu S. 59. Kinderholgen. Holgen: oberdeutsches Wort für Bilderbögen, ursprünglich = Heiligenbildchen, wie sie auf Jahrmärkten und bei Kirchweihen feilgeboten wurden.

Zu S. 61—64. Berliner Kunst. Vgl. hier unten S. 79, 86, 176, 178, 321f., 328, 331.

Zu S. 63—65. Historische Treue, Zeitkostüm. Vgl. hier unten S. 253ff. und unter Historienmalerei.

Zu S. 69. Realidealismus. S. auch hier unten S. 226f., 258.

Zu S. 72f. Kampf- und Schlachtgemälde. Vgl. hier unten S. 75 und Bd. II d. n., v. Aufl. der Krit. G. S. 497—500.

Zu S. 73f. Zeremonienbilder. Vgl. hier unten S. 92.

Zu S. 74f. Kunstwissenschaft; Kunstgeschichte und Ästhetik; Künstler und Kritiker. S. auch hier oben S. 7, 20, 54 und hier unten S. 105, 109, 200f., 249f., 335, sowie Fr. Vischers Ästhetik Bd. I, § 81, Bd. III, § 507 (³). Vgl. sein Vorwort zu Dr. A. H. Springers Handbuch der Kunstgeschichte, 1855, und seinen Aufsatz: Zur Vermittlung der klassischen Philologie und der allgemeinen Bildung, Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 186, 5. Juli 1861, S. 3037.

Zu S. 94f. Darstellung der Individualität. Vgl. hier unten S. 101, 103, 123f., 147, 154, 158f., 163f., 227ff., 236; oben Bd. I dieser Aufl. der Krit. G. S. 297ff., 301, und Fr. Vischers Vorträge, R. I S. 98, 102—105.

Zu S. 96. Kolorismus. Vgl. hier unten S. 183f., 227, 250f., 259 und oben Bd. IV dieser Aufl. der Krit. G. S. 263ff., 282.

Zu S. 99, Zeile 1 von unten bis S. 100, Zeile 4 von oben: „Zum erstenmal ..... vereinigt sein soll." Diesem Satz würde Fr. Vischer später eine andere Fassung gegeben haben.

Zu S. 102. Niederländische Malerei. Vgl. hier oben S. 19, 35, 56f., und hier unten S. 152f., 158, 161f., 165—170f., 238, 251.

Zu S. 102. Deutsche Malerei in alter und neuerer Zeit. S. auch hier unten S. 158—162, 165—170, 224, 229, 231, 233, 306, 308—335 und Bd. I dieser n., v. Aufl. der Krit. G. S. 517—524.

Zu S. 103. Venezianische Malerei. S. dazu hier oben S. 92, unten S. 152, oben Bd. I d. n. Aufl. der Krit. G. S. 400—412. S. auch hier unter Kolorismus und Italienische M.

Zu S. 173—185. Münchner Kunst. Vgl. hier oben S. 24, 58f., 62, 73, 91, hier unten S. 205, 255, 259, 308, 311ff., 321ff., 328, 335 und oben Bd. I dieser n. Aufl. der Krit. G. S. 320—336.

Zu S. 183. Freskomalerei. Vgl. hier unten S. 185, 226, 258.

Zu S. 183. Fliegende Blätter. S. auch hier unten S. 183, 205, 307f. 311ff., 321ff., 335.

Zu S. 226f. Direkter Idealismus. Vgl. hier oben S. 69, unten S. 230, 258, 329—332; ferner oben Bd. IV dieser n., v. Aufl. der Krit. G. S. 297, 301—310, und Fr. Vischers Vorträge, R. I, S. 107, 151.

Zu S. 227. Zeichnung. Vgl. hier oben S. 153ff., 161, 204f., unten S. 258f., 311.

Zu S. 228. Kunst in Stuttgart. Vgl. hier oben S. 8, 10, 20, 57, unten S. 253ff., und Bd. I dieser n. Aufl. der Krit. G. S. 26, 325f.

Zu S. 231–234. Geisterhaftes. Vgl. hier unten S. 251.

Zu S. 247—260. Französische Malerei. Vgl. hier oben S. 23, 26, 61, 228 f. und unten 259, 290 f., 278—285.

Zu S. 252. „Alles Genre und jedes geschichtliche Bild stellt das Allgemeine nur durch die Mitte einer besonderen, zunächst immer mehr oder weniger eingeschränkten Seite, nur in den ruhelosen Kämpfen dar, welche zeitlich niemals ihr Ziel erreichen;" .... Das Wort: Mitte ist in dieser hier zitierten Stelle der Ästhetik Fr. Vischers (III, § 695 [2]) rein logisch gebraucht im Sinn der Hegelschen Anschauung, nach der alles reale Geschehen sich in logischen Schlußformen bewegt. Der Satz besagt also, daß die besondere Bestimmtheit der „ruhelosen Kämpfe" im geschichtlichen Leben die Vermittlung, das Mittelglied oder „die Mitte" bilden in der Darstellung der allgemein künstlerischen Idee durch das einzelne Geschichtsbild. In dem Folgenden wird erklärt, warum bei mythischen Stoffen die Verkörperung der höchsten Idee restloser gelingen kann.

Zu S. 256, Zeile 6 von unten. „Selbstkritik meiner Ästhetik". S. oben Bd. IV dieser n. Aufl. der Krit. G. S. 286 ff., 297, 301 ff., 316 ff., 323 ff.

Zu S. 259. Kunst in Wien. S. auch hier unten S. 313, 332 ff., und oben Bd. I dieser n. Aufl. der Krit. G. S. 379—389.

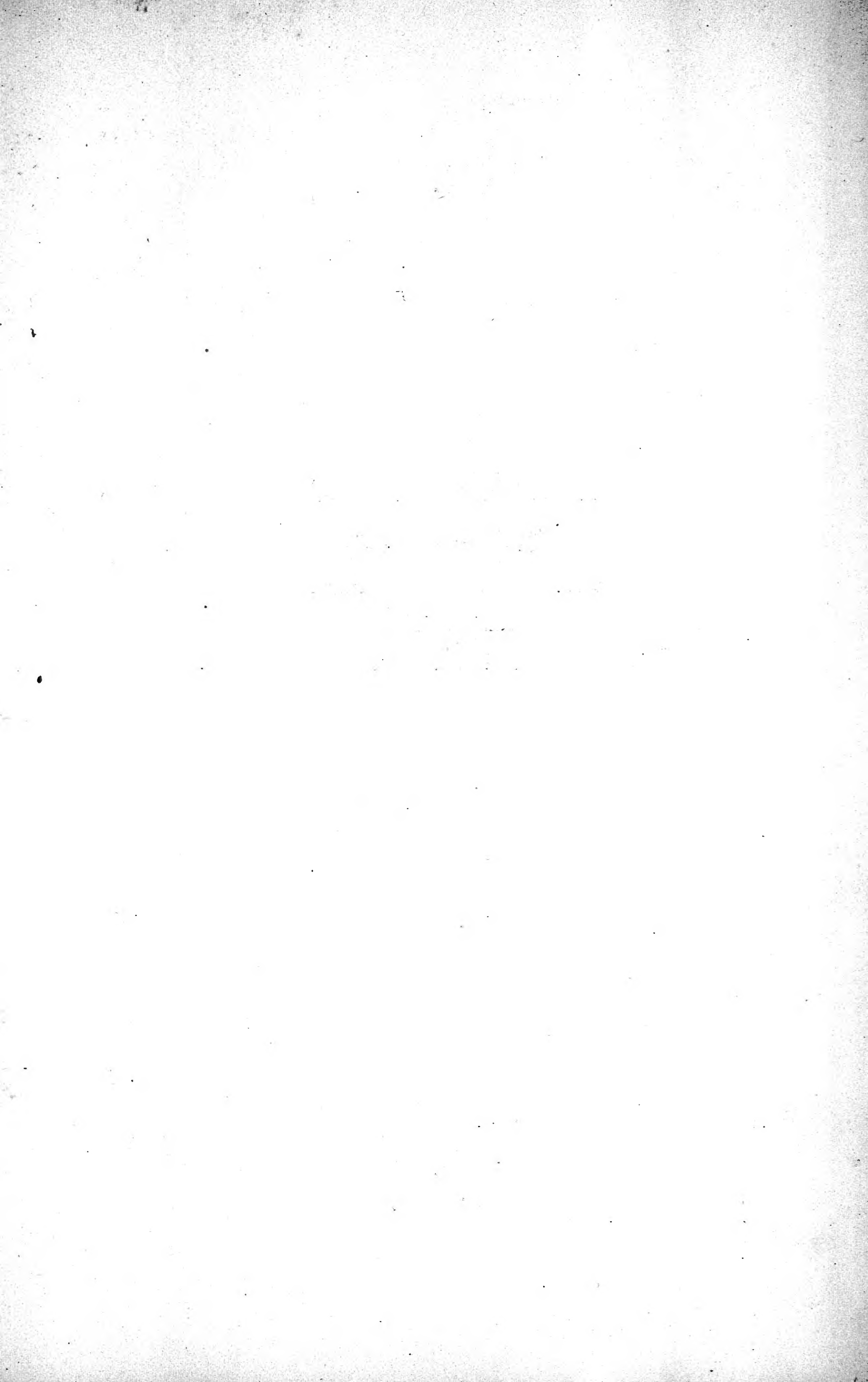
Zu S. 261—266. Rottmann. S. hier oben S. XII f., 59, 184, unten S. 272 f. und Bd. I d. n. Aufl. der Krit. G. S. 331.

Zu S. 277. Gavarni und Töpffer. Eine Fußnote, welche der erste Druck dieses Aufsatzes enthält, hat Fr. Vischer im zweiten weggelassen. In ihr sind die Werke, die er hier speziell im Auge hat, bezeichnet, nämlich die Oeuvres histoires de Gavarni, Paris 1846, und die Collection des histoires en Estampes par R. Töpffer, Genf, Keßmann und Leipzig, B. Hermann, 2. Ed. 1846 (mit französischem und deutschem Text). Der letzteren Ausgabe ist als Einleitung der allgemeine Teil der Charakteristik Fr. Vischers unter dem Titel „R. Töpffers komische Bilder-Romane" beigegeben.

Zu S. 277—336. Satirische Zeichnung. S. auch hier oben S. 204—223 und unter Fliegende Blätter.

Zu S. 339—417. Mode. S. auch hier oben S. 37, 311 f. und Bd. I dieser n. Aufl. der Krit. G. S. 15 f., 96. Vgl. Fr. Vischers Ästhetik, Bd. II, § 367.





Vom gleichen Verfasser erschien:

Ästhetik

Neue Ausgabe in vier Bänden.

Herausgegeben von

Robert Vischer